

**DUE DATE SLIP****GOVT. COLLEGE, LIBRARY****KOTA (Raj )**

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER S No	DUE DTATE	SIGNATURE

पुस्तकालय

पुस्तकालय

पुस्तकालय

## आगामी विज्ञप्ति

—इस अंक न उपरान्त शीघ्र ही सरस्वती सवाद का इण्टर, वी० ए० एम० ए० की स्नातका का ध्यान में रखकर (कमल परीक्षायागी लेख) विद्यार्थी अंक माच ५२ में प्रकाशित किया जा रहा है। जो कि हमारा यहाँ से का० १-३-५५ का निश्चय ही भज दिया जायगा।

माच ५२ न उपरान्त हम शीघ्र ही मध्यक प्रकाशित कर रहे हैं। जिसमें कि गद्य साहित्य का इतिहास होगा प्रमुख २ गद्यकारों की सैलिया पर निम्न-ध्वान तथा निबन्ध कहानी उपन्यास एकांका—नाटक और आलोचना न क्रमिक विकास पर और सम्बन्धित साहित्यकारों पर निबन्ध होंगे यह अङ्क भी नयशकर प्रसार अङ्क की भांति ही प्रकाशित करने की योजना है। जो कि समस्त गद्य साहित्य में पूर्ण होगा। अतः आप हमारे प्रचार और प्रसार में सहयोग दानिए जैसी कि हम सदैव न आपसे निबन्ध दान करने आगे हैं। आपका सहयोग पर ही इस अङ्क की भी सफल बना सकेंगे एक पाठक कम से कम दो माह ० प्रत्यक्ष बनाकर भेजें ता निश्चय ही सरस्वती सवाद इस का पूरा कर आपकी सेवा अधिकृतम करता रहगा आपका यह तो शत ही है कि इसमें न ता अनावश्यक सामग्री ही दान जाना है और न विशासन। कमल ठान सामग्री ही दाना हमारा नियम है। आशा है आप शीघ्र अपना अनुलनीय सहयोग दाने।

और

आप हमको इस प्रकार भी सहयोग दान करने है

आप अपने पुस्तकालय या कालेज न लिए या जहाँ आप पुस्तकें खरीदना सकते हैं वहाँ आप हमारा प्रकाशन की पुस्तक के लिए प्रयत्न कर सकते हैं। इसमें हमें प्रकाशन में उत्साह और धन भी प्राप्त होगा। आशा है आप अन्तिम पृष्ठ का सची न अनुसार प्रार्थन मिनवायेंगे। हमारा सभी उच्चकोष्ठिक लेखकों द्वारा लिखित पुस्तकें हैं। नया पुस्तक की अपवा हमारी पुस्तक का मुख्य भी कम जाना है।

—प्रमथ

# सरस्वती संवाद

( हिन्दी का आलोचनात्मक मासिक पत्र )

[ जयशंकर प्रसाद अङ्क ]

सम्पादक

डा० शम्भुनाथ पारडेय, एम० ए०, पी एच० डी०

प्रबन्ध—सम्पादक

प्रतापचन्द

वर्ष ६ ]

[ अङ्क ६ व ७ वाँ ]

जनवरी ५८ व फरवरी ५८

वार्षिक मूल्य ४ ) ]

[ इस प्रति का दो रुपया

मकर संक्रान्ति संवत् २०१४ वि०

## - सम्पादकीय

‘प्रसाद अंक’ पाठकों के समक्ष प्रस्तुत करने में मुझे हर्ष है। ‘संवाद’ के प्रकाशक श्री प्रतापचन्द्र के अथक परिश्रम एवं वृत्तान्त लेखकों की उदारता के सघटित परिणामस्वरूप यह अंक प्रसाद जी के व्यक्तित्व एवं उनकी रचनाओं का सर्वाङ्गपूर्ण अव्ययन प्रस्तुत करता है। अंक एक दूसरी दृष्टि से भी महत्वपूर्ण है। इसे जहाँ आचार्यकोटि के समीक्षकों ने अपने लेखों द्वारा उपभूत किया है वहाँ नवोदित विवेचकों ने भी अपने योगदान से समृद्ध बनाया है। परिपक्व विचार एवं सतुलित दृष्टि और नवीन कल्पना एवं नई उमंग का यह गंगा यमुनी सगम इस अंक की एक महत्वपूर्ण विशेषता मुझे प्रतीत होती है।

प्रसाद अंक के लिए भद्रालु एवं उत्साही लेखकों ने इतनी अधिक सामग्री प्रेषित की है उसके द्वारा प्रस्तुत अंक जैसे तीन अंक तैयार हो सकते थे। हमें खेद है कि अपनी सामर्थ्य के अनुकूल हम कुछ ही लेखों को यहाँ प्रकाशित कर सके। शेष सामग्री को समय-समय पर प्रकाशित करने की चेष्टा की जायगी। स्वर्गीय श्री जयशंकर ‘प्रसाद’ के प्रति अद्भुत एवं सघाद के प्रति लेखकों की स्नेहभावना ही इस पुष्कल सामग्री को उपलब्ध करने में समर्थ हुई है। कुछ लेख तो इतने सुन्दर थे कि उनकी प्रकाशित करने के लिए हम अन्त तक तालाबित रहे किन्तु वे दीर्घ इतने थे कि हम स्थान-संकोच के कारण संकोच करके ही रह गए। हम आशा करते हैं कि विद्वान लेखक ‘संवाद’ को अपना समझकर ही अग्रगते रहेंगे और इसके वलेवर के अनुकूल छोटे छोटे लेख प्रेषित करेंगे।

हमारे पास लेखकों और पाठकों, दोनों की ही शिकायत आती रहती है कि प्रकाशित सामग्री में अशुद्धियाँ रह जाती हैं। प्रस्तुत अंक भी इसका अपवाद नहीं। मैं इस अपराध के लिए केवल क्षमा याचना कर सकता हूँ। निदान मेरी समझ में अभी तक नहीं आया। कहीं कहीं तो पाण्डुलिपि के शुद्ध शब्दों को कुछ और शोध करके इस प्रकार अशुद्ध किया गया है उनकी पढ़कर लेखक की अग्रगता का भ्रम हो सकता है जैसे :—‘शारवत’ को ‘शारवत्’ बना देना। अस्तु।

प्रसाद जी हिन्दी-साहित्य कोष की अक्षय निधि हैं। उनका सम्मान आज भारत में ही नहीं अपितु विदेशों में भी है। गत वर्ष प्रसाद जयन्ती के अवसर पर उस में साहित्यिक गोष्ठी का आयोजन किया गया था जो उनके गौरव का प्रतीक था। इस वर्ष भी उनकी जयन्ती के पावन अवसर पर अनेक रूप में भद्राञ्जलियाँ प्रस्तुत की जायगी। यह अंक उसी भद्राञ्जलि का एक तुल्य फूल है।

—गम्भुनाथ पारडे

# विषय सूची

पृष्ठ

१. प्रसाद का जीवन और कृतियाँ
२. प्रसाद का व्यक्तित्व और कृतित्व —आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी
३. व्यक्तित्व का दृढ़ और प्रसाद—डा० प्रेमशंकर एम० ए०, पी-एच० डी० १
४. प्रसाद जी की चिन्तनधारा —डा० गुलामराय एम० ए०, डी० लिट् २
५. प्रसाद का युग-संदेश—डा० शम्भुनाथ पाण्डेय एम० ए०, पी-एच० डी० २
६. प्रसाद साहित्य में प्रेम और सौन्दर्य  
डा० रामेश्वरलाल खण्डेलवाल 'तरुण' ३६
७. भारतीय इतिहास के मर्मन्दिषी 'प्रसाद'  
—प्रो० रामप्रकाश अग्रवाल एम० ए० ५५
८. प्रसाद की नारी-भावना —सुश्री शीला तनेजा एम० ए०, सा० एम० ६०
९. श्री जयशंकर प्रसाद प्रवर्तक और प्रवृत्तियाँ  
—प्रो० दीनानाथ 'शरण' एम० ए० ६१
१०. प्रसाद काव्य की धृष्टभूमि—डा० ब्रजगोपाल तिवारी एम० ए०, डी लिट् ७६
११. प्रसाद की कविता : सामान्य परिचय तथा क्रमिक विकास का संकेत  
—प्रो० परमानन्द धीवास्तव एम० ए० ८०
१२. प्रसाद का गीतिकाव्य —सुश्री सरोजनी मिश्रा एम० ए० ६१
१३. प्रसाद, निराशा, पन्त, एवं महादेवी की रहस्य भावना  
—प्रो० जगमोहन प्रसाद मिश्र एम० ए० २०१
१४. पन्त और प्रसाद का प्रकृति-चित्रण—प्रो० कैलाशचन्द्र भाटिया एम० ए० ११६
१५. धातु का प्रतिपाद —डा० पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश' एम० ए० १२०
१६. कामायनी का रचना विधान  
—डा० रामानन्द तिवारी एम० ए०, डी० लिट् १३०
१७. कामायनी में व्यापक जीवन दृष्टि  
—डा० विजेन्द्र स्नातक एम० ए०, पी एच० डी० १४
१८. कामायनी में दार्शनिकता  
—डा० द्वारिका प्रसाद एम० ए०, पी-एच० डी० १४१
१९. कामायनी में सामाजिक दर्शन  
—डा० शिवस्वरूप शर्मा एम० ए०, पी-एच० डी० १५१

२०. कामायनी में श्रद्धा सगं का महत्व  
—डा० सोमनाथ गुप्त एम०ए०, पी०एच० डी० १६८
२१. कामायनी में देव-जाति  
—डा० कन्हैयालाल सहल एम०ए०, पी०एच० डी० १६७
२२. कामायनी और पद्मपायत का रूपक सत्य  
—डा० मंगवत् ब्रत मिश्र एम०ए०, पी०एच० डी० १७२
२३. कामायनी का मनोवैज्ञानिक आधार  
—श्री रामगोपाल द्विवेदी एम०ए० १८४
२४. कामायनी में रहस्य की अनुभूति—श्री शुभशरण १६०
२५. प्रसाद जी का रस विवेचन  
—डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित एम०ए०, पी०एच० डी० १६७
२६. प्रसाद के एकात्मियों पर एक आलोचनात्मक दृष्टि  
—डा० रामचरण महेन्द्र एम०ए०, पी०एच० डी० २०६
२७. प्रसाद के नाटकों का सौष्ठव  
—डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा एम०ए०, २१४
२८. प्रसाद के नाटक और रंगमंच  
—डा० राजकुमारी शिवपुरी एम०ए०, पी०एच० डी० २१६
२९. प्रसाद के नाटकों में द्वन्द्व-युद्ध  
—डा० जगदीशचन्द्र जोषी एम०ए०, पी०एच० डी० २२२
३०. प्रसाद के नाटकों की अभिनेयता —श्री० वासुदेव एम०ए० २२८
३१. चन्द्रगुप्त नाटक में राष्ट्रीय चेतना —श्री दुर्गाप्रसाद भाला २३३
३२. स्कन्दगुप्त समीक्षा —श्री० मोहनवल्लभ पन्त एम०ए० २३६
३३. अज्ञातशत्रु में काव्य और दर्शन —श्री० इन्द्रपालसिंह एम०ए० २४८
३४. ध्रुवस्वामिनी —श्री० सत्येन्द्र चतुर्वेदी एम०ए० २५५

## प्रसाद का जीवन और कृतियाँ—

जयशंकर 'प्रसाद' का जन्म काशी के एक प्रतिष्ठित घराने में माघ शुक्ल वद्यमी संवत् १९४६ में हुआ था। इनका परिवार 'सुँधनी साहू' के नाम से विख्यात था। इनके पिता का नाम श्री देवाप्रसाद या साहू था। प्रसाद जी के परिवारजन धनी होने के साथ साथ उदार भी थे। प्रसाद जी के पितामह इतने उदारशील थे कि गंगा स्नान से आने समय अपने पहिने के वस्त्र भी दान में भिक्षारियों को दे देते थे। उदार होने के साथ ही साथ प्रसाद जी के व्यक्ति विद्यानुरागी भी थे। उनका घर पर कविता का समाज सदैव जमा रहता था। बालक प्रसाद के अन्तर्भूत में इसी वातावरण ने कवि बनने के संस्कार जमा दिये।

प्रसाद जी की स्कूली शिक्षा बहुत कम थी। स्कूल में उन्होंने अंग्रेजी की आठवीं कक्षा तक शिक्षा पाई थी, किन्तु घर पर ही उन्हें संस्कृत, हिन्दी, उर्दू तथा अंग्रेजी की खूब शिक्षा मिला थी। बाद में उन्होंने स्वतन्त्र रूप से भी संस्कृत, उर्दू हिन्दी साहित्य का गहन अध्ययन किया। दर्शन का भी गम्भीर अध्ययन उन्होंने किया। किन्तु जिस शिक्षा ने उन्हें इतना महान बनाया वह किताबी शिक्षा मान ही न था अतः इस दुनिया से मिलने वाली शिक्षा का भी बड़ा हाथ था। प्रसाद जी को जीवन में निरन्तर संघर्ष का सामना करना पड़ा और ठन्ही संघर्षों के बीच में उनका व्यक्तित्व निखर कर महान बन सका था। जैसाकि पाश्चात्य विद्वान (Nicholson) ने एक स्थान पर लिखा है :—

“Personality is a State of tension and can Continue only if that state is maintained”

अर्थात् संघर्षों के बीच में रहने से ही व्यक्तित्व निखरता है। प्रसाद जी का कवि-व्यक्तित्व भी निरन्तर संघर्ष के जूझने से निखर पाया है। अपनी बाल्यावस्था में ही उन्हें बड़े बड़े संघर्षों का सामना करना पड़ा। बारह वर्ष की उम्र में ही प्रसाद जी के पिताजी का देहान्त हो गया और इसके तीन वर्ष पश्चात् ही उनकी माता जी चल बसीं। पिताजी अपने मरने के बाद बहुत बड़ा कर्ज छोड़ गये थे, व्यापार भी बहुत शिथिल हो गया था। घर की बागडोर प्रसाद जी के बड़े भाई ने अपने हाथ में ली किन्तु दो वर्ष बाद उनका भी देहान्त



हो गया। वास्तव में ऐसे धन्य थे जिन्हें एक के बाद एक सहना किसी धैर्यवान व्यक्ति का ही कार्य था। प्रसाद जी के ऊपर घर का सारा बोझ आ गया। पैतृक सम्पत्ति के बँटवारे के बारे में पारिवारिक बलह ने उग्र रूप धारण कर लिया था। इसी बीच में प्रसाद जी की दो पत्नियों भी एक के बाद एक चल बसीं। इस प्रकार प्रसाद जी का जीवन निरन्तर सपथमय रहा है।

प्रसाद भी पन्द्रह वर्ष की अवस्था से ही लिखने लगे थे। सन् १९६३ में उनकी सबसे पहिली रचना बनारस के पत्र 'भारतेन्दु' में प्रकाशित हुई थी। इसी बीच में उन्होंने अपनी रचना हिन्दी की प्रतिनिधि पत्रिका 'सरस्वती' में प्रकाशनार्थ भेजी थी किन्तु उसे आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने लौटा दी थी। प्रसाद जी इससे निरा हो गये और उन्होंने स्वयं हिन्दु मासिक पत्रिका का प्रकाशन किया जिसका प्रबंध उन्होंने अपने मानने अम्बिकाप्रसाद गुप्त को सौंप दिया था। 'इन्दु' में ही उनकी रचनाएँ नियमित रूप से निकलने लगीं। यह पत्रिका सन् १९०६ से १९११ तक चली और फिर इसके बाद इस बंद करना पड़ा। घर के काम कान और दुकान से ही उन्हें बहुत कम अवकाश मिलता था। इतने व्यस्त होन पर भी वे साहित्य सज्जन में निरन्तर दत्तचित्त रहते थे। अपने जीवन के अन्तिम काल में उन्हें कुछ अवकाश मिला था और इसलिए वे निश्चित योजना के अनुसार साहित्य का खूना कर रहा चाहते थे। किन्तु जैसा कि (Menander) ने लिखा है —

'He whom the Gods love, dies young'

'जो यहाँ प्रिय होता है वह ईश्वर को भी प्रिय होता है।' यही प्रसाद जी के बारे में घटित हुआ। ४६-४७ वर्ष की अल्प-आयु में ही उनका स्वर्गवास हो गया। हिन्दी का रवाद्र रवाद्र की आयु में पा सका और हिन्दी प्रेमियों को धिललाता हुआ छोड़ गया। माँ भारती का वह लाड़ला तो असमय ही अपनी वाणी को मूक करके कैलाशवास के लिये चला गया।

प्रसाद जी उन कवियों में से थे जिन्हें जन्मात कवि कहा जाता है। डा० राजेन्द्र नारायण शर्मा ने एक स्थान पर लिखा है कि प्रसाद जी जब शिशु थे तब अन्नप्राशन संस्कार के बाद उन्होंने अनेक बच्चों को लुभाने वाली चमत्कारों में से भी केवल वहाँ रंगी लक्ष्मी को उठा लिया। उनका लेखनी को उठाना हा उनका कवि हान के परिचायक था। दस वर्ष की छोटी सी उम्र में 'कलाधर' उपनाम से उन्होंने एक कविता रचकर अपने गुरु 'रसमय सिद्ध' को दिखाई था। १५-१६ वर्ष की उम्र में वे कुछ लिखने लग गये। प्रारम्भ में वे ब्रज भाषा

में कविता करते थे किन्तु बाद में वे खड़ी बोली में करने लगे। उनकी ब्रजभाषा की प्रारम्भिक रचनाएँ 'चित्राधार' में संग्रहित हैं। अपनी साहित्यिक प्रतिभा से उन्होंने हिन्दी साहित्य के प्रत्येक अंग को पुष्ट किया है। कविता, नाटक, कहानी, उपन्यास, निबंध आदि सभी क्षेत्रों में उनको देन अद्वितीय है। कवि की दृष्टि से आधुनिक युग के कवियों में वे सबसे आगे दिम्बाई पड़ते हैं। नाटककार की दृष्टि से हिन्दी नाटककारों में उनका स्थान सर्वोच्च है। कहानीकार की हैसियत से उनकी कहानियों हिन्दी में अपना विशेष महत्त्व रखती हैं। उपन्यास के क्षेत्र में यथार्थवादों द्वारा न वे प्रवृत्त हैं तथा ऐतिहासिक उपन्यासों का सूत्रात भी उनके अधूरे उपन्यास द्वारा साबित है। निबंधकार की दृष्टि से उनके छायावाद, रहस्यवाद, कान्यकुब्जा आदि पर लिखे निबंध उनके सम्पूर्ण अध्ययन के परिचायक हैं। इसके अतिरिक्त उन्होंने चम्पू, गीतिनाट्य आदि भी लिखे हैं। उनकी साहित्यिक कृतियों का विवरण निम्न प्रकार है—

कविता—(१) चित्राधार (२) करुणालय (३) प्रेम पथिक (ब्रजभाषा में) (४) प्रेम पथिक (खड़ी बोली में) (५) महाराणा का महत्त्व (६) कानन कुसुम (७) झरना (८) त्रैलोक्य (९) लहर (१०) कामायनी।

नाटक—(१) सज्जन (२) बल्पाणा परिणय (३) प्रायश्चित्त (४) राज्यभ्री (५) विशाख (६) अज्ञातशत्रु (७) जनमेजय का नागयज्ञ (८) कामना (९) स्कन्द गुप्त (१०) एक घूँट (११) चन्द्रगुप्त (१२) ध्रुव स्वामिनी।

कहानी—(१) छाया (२) प्रतिध्वनि (३) आँधी (४) आनाशदीप और (५) इन्द्रजाल। इसके अतिरिक्त 'चित्राधार' में भी कुछ कहानियाँ संग्रहीत हैं।

उपन्यास—(१) कंकाल (२) निली (३) इरावती (अपूर्ण)

निबंध—'काव्य कला तथा अन्य निबंध' पुस्तक में संग्रहित। इसके अतिरिक्त उन्होंने 'उपशा', 'प्रमत्त' चम्पू भी लिखे हैं।

उनकी इतिहास सम्बन्धी खोजें 'चन्द्रगुप्त', 'स्कन्दगुप्त', 'अज्ञातशत्रु' नाटकों की भूमिकाओं में और 'इन्द्र' नामक निबंध में संग्रहित हैं। प्रसाद जी जीवन पर्यन्त मध्यों से जूझते रहे, अन्तिम समय में उन्हें कुछ अवकाश मिल सका था और इसी वृत्तिस्वरूप वे एक निश्चित योजना के अनुसार साहित्यिक कृतियों को देखा चाहते थे। इस योजना के बारे में उनके मित्र बाचस्पति पाठक ने लिखा है— लिखने पढ़ने का काम उनका अव्यवस्थित ही रहा। कभी जमकर कुछ लिखा हा नहीं। आज लिखा तो महानों नहीं। चीन पूरी हो जाये वह भाग्य की ही वान है। लोग इसके नियम बराबर याद दिलाने—'इसे दूर कर दाजि',

यह लिख दीजिये ।' और वह हँ, हँ करके बात खत्म कर देते । अपनी अन्तिम बीमारी से पूर्व एक ऐसी ही बातचीत चलने पर उन्होंने मुझ से कहा "तुम बहुत तग करते हो तो अब हमने भी निश्चय किया है कि 'इन्द्र' महाकाव्य (जिसको चार भागों में लिखने की तैयारी वह बहुत दिनों से कर रहे थे, और मच तो यह है कि 'कामायनी' उसी के बीच से निकल पड़ी एक चीज थी) के साथ साथ मैं तुम्हें प्रतिभाद्व एक सामाजिक नाटक और एक उपन्यास देता चलूँगा ।" इस प्रकार हम देखते हैं कि यदि वे इस वर्ष भी और जीवित रहते तो अनेक बहुमूल्य कृतियाँ हिन्दी-साहित्य को भेंट करते । यदि प्रसाद जो कवीन्द्र रवीन्द्र को उन्नत पाते तो निश्चय ही वे रवीन्द्र के समकक्ष आ जाते । वैसे भी हिन्दी में यदि कोई रवीन्द्र हो सकता है तो वह प्रसाद जी हैं । प्रसाद जी ही आधुनिक हिन्दी कविता में ऐसे कवि हुए हैं जिन्हें हम आसानी से विरव के अन्य कवियों के समकक्ष रख सकते हैं । उनका महाकाव्य 'कामायनी' विश्व के महाकाव्यों की पंक्ति में आसानी से रखा जा सकता है ।

## ‘प्रसाद’ का व्यक्तित्व और कृतित्व

—आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी

स्वर्गीय ‘प्रसादजी’ हिन्दी के युग निर्माता कवि और साहित्यकार हुए हैं। उनका निधन १५ नवम्बर सन् १९३७ को हुआ था, परन्तु इन बीस वर्षों में उनकी कृति लेख्यमान मलिन नहीं हुई है। इन वर्षों के उनके सम्बन्ध में अनेकानेक निबंध और पुस्तकें प्रकाशित हुई हैं। उनके साहित्य के विविध अंगों पर तथ्यपूर्ण अनुशीलन हुए हैं। कतिपय विश्वविद्यालयों में उन पर तथा छायावादी युग पर, जिसके वे एक प्रधान प्रतिनिधि थे, साहित्यिक शोधकार्य भी किया गया है जिससे उनकी रचनाओं और उनके व्यक्तित्व का महत्व प्रकाश में आया है। यह ठीक है कि अभी हम प्रसाद जी के जीवन और व्यक्तित्व के इतने समीर हैं कि अपने देश की साहित्यिक परंपरा और इतिहास में उनकी वास्तविक देन का निरूपण और निश्चय करना हमारे लिए कठिन कार्य है, परन्तु प्रसाद के जीवन और कृतित्व के संबंध में जितनी भी प्रामाणिक सामग्री एकत्र की जा सके, की जानी चाहिए। समय बीत जाने पर उनकी प्रत्यक्ष जानकारी संबंधी संस्मरण नहीं मिल सकेंगे, न इस संपूर्ण व्यक्तित्व और वानावरण का ही आँखों देखा उल्लेख किया जा सकेगा जिसके भीतर से प्रसाद की प्रतिभा प्रत्युद्भूत और विकसित हुई थी। अतएव इस विषय की जितनी भी सामग्री एकत्र की जा सके करली जानी चाहिए। आगे चलकर उसका उचित उपयोग हो सकेगा। ध्यान इतना ही रखना है कि वह सामग्री जो हम एकत्र करें, यथासंभव सर्वांगीण हो, साथ ही वह तटस्थ और तथ्यान्वेषिणी दृष्टि से संग्रह की जाय।

भी जयशंकर प्रसाद एक असाधारण व्यक्तित्व संपन्न पुरुष थे। वे अधिक ऊँचे न थे, किन्तु उनका पुष्ट और मुगठित शरीर था। गोरे मुख पर मुखरान प्रायः सदैव खेला करती थी। मित्र मंडली में उनके सनत् अनावश्यक गंभीरता, विपण्यता या दिखावट तो रह ही नहीं सकती थी। प्रसाद जी मित्रों का स्वागत बड़ी आकर्षक और आत्मीय नेत्रगति से करते थे; अस्मर मित्रों के कचे पकड़कर हल्के ढंग से झकझोर देते थे जिससे यदि कहीं खिन्नता या उपालंभ का भूत सवार हो तो तुरंत उतर जाय। रहा सदा अवसाद उनके ठहाकों से दूर हो जाता था।

प्रसाद जा के ठहाकों में उदारता और घनिष्ठ मैत्री के भाव व्यक्त होते थे। यह कहना सत्य है कि प्रसाद जी की माँ ठीक कुमिता के लिए कोई स्थान न था, यह भी सच है कि उनकी गाँठी से लोग प्रमत्त और हँसते हुए ही निकलते थे।

प्रसाद जी के पतले ओठों में सरल आत्मीय मुसकान खूब ज्वलती थी। पान का हल्का रंग उनके ओठों का सानमी और चमक दिए रहता था। प्रसाद जी घर पर प्रायः खहर के कुत्ते और घोती में रहा करते थे, परन्तु बाहर निकलने पर रेशमी कुर्ता, रेशमी गाँधी टोपी महीन खदर की घोती, रेशमी चादर या दुपट्टा कुलस्लीपर जूते और एक छोटी हाथ में रहती थी। प्रसाद जी की छोटी रखने का विशेष शौक था, यद्यपि वह पूरी तरह अलंकार का ही काम देती थी। एक बार जब आचार्य श्यामसुन्दर दास जी ने उन्हें मसूरी से लौकर एक सुन्दर छोटी भेंट की तब प्रसाद जी बड़े प्रसन्न हुए थे और सभी मित्रों को बारी बारी से दिखा कर ही उन्हें सतोष हुआ था।

मंदिर, फुलवारी और अखाड़ा प्रसाद गृह के तीन सर्वप्रिय अंग रहे हैं। प्रसाद जी अपने मित्रों को जब वे अकेले दुकेले आते थे, अपने साथ ले जाकर फुलवारी में ही बैठाते थे वहाँ बातचात चलती थी। अधिक सख्ता होने पर वे मित्रों के लिए बैठक खुलवाने थे। फुलवारी में ही अखाड़ा था और उसी के एक शीर्ष पर शिव मंदिर था। अखाड़े की सबसे अधिक स्मरणीय वस्तु वे मुग्दर थे जिनका वजन देखकर यह अनुमान करना कठिन हो जाता था कि प्रसाद जैसे कलाकार भी उसे भाजने रहे होंगे। परन्तु बात सच थी, प्रसाद जी बतलाने थे कि वे मुग्दर उसी ८ भाजने के लिए बनाया गए थे और एक पहलवान उन्हें इसकी शिक्षा देने आया करता था।

मंदिर में पूजा तो नित्य होती थी, परन्तु उत्सव आयोजन वर्ष में एक ही दो बार हुआ करते थे। प्रसाद जी शैव थे और बड़ी श्रद्धा से शंकर जी की भावना करते थे। उन्हें शिव सबंधी भारतीय दर्शन की निष्पत्तियों बड़ी प्रिय थीं। शंकर से सबंध रखने वाले पौराणिक प्रतीकों को वे बड़ा रुचि और मनोयोग से समझते और समझाने की चेष्टा करते थे। शंकर जी के बाद ही वे कृष्ण के समतकार पूर्ण चरित्र के प्रशंसक और श्रद्धालु थे। पिछले दिनों में वे इन्द्र के चरित्र की ओर विशेष रूप से आकृष्ट हुए थे और इस पर एक नाटक लिखने का विचार करते थे। यह कार्य वे पूरा न कर पाए। परन्तु अपने निबंधों में उन्होंने इस बात की स्पष्ट सूचना दी है कि आनन्दवादी और शक्तिवादी विचारधारा

के प्राचीनतम प्रतिनिधि इन्द्र ही थे और वर्त्तमान भारतीय जीवन में इन्द्र के उस स्वरूप का, देश की रक्षा का दायित्व रखने वाले नवयुवकों के लिए विशेष उपयोग है।

अखाड़े और मंदिर स भी कदाचित् अधिक प्रिय प्रसाद जी को उनकी कुलवारी थी जिसमें एक न एक नई चीज बोलने और दिखाने का शौक उन्हें अन्त तक रहा। प्रसाद जी की वाटिका बहुत बड़ी न थी और न विशेष सज्जित ही, फिर भी इनके प्रति उनका एक प्रनोवा अनुराग था। कदाचित् इस वाटिका से उनको कतिपय मनोरम जीवन स्मृतियाँ सपन्न रहो हैं। प्रायः प्रसाद जी अपनी लिखने की कारो लेकर यहीं आ जाते थे और यहाँ बैठकर जब तक इच्छा करती थी, लिखा करते थे। उनको अधिकांश काय रचनायें या तो इस कुलवारी में हुई या रात्रि के समय मकान का दूसरी मजिज पर। ‘कामायनी’ का मुख्य भाग नए घर और नई बैठक में रात्रि के पिछले पहरे में लिखा गया था।

अस्तु, यह तो प्रसाद जी को घर की चौहद्दी में देखने की चेष्टा की गई। उनके पारिवारिक और सामाजिक जीवन की भा थोड़ी सी चर्चा की जा सकती है। प्रसाद का परिवार बहुत बड़ा न था—पत्नी भामी और एक ही पुत्र रत्न-शंकर। यह मैं उनके प्रौढ काल की चर्चा कर रहा हूँ। उनकी बाल्यावस्था में उनका परिवार काफी भरा पूरा था। किन्तु क्रमशः यह घटता और क्षीण होता चला गया। कदाचित् प्रसाद जी का शेष कुटुम्बियों के प्रति धनित स्नेह हो गया था। भामी के प्रति अनेक समादर को वे कभी कभी चर्चा करते। पुत्र के लिए उनके मन में एक इल्का आवेग भरा किन्तु ऊपर से सौम्य और सयत स्नेह था। पत्नी के प्रति उनका भावना का पता उनके पुत्र के ‘मा’ स्वर से ही लगाया जा सकता था क्योंकि वे उनके सबब में, भारतीय शालीनता के अनुसार कभी कुछ कहते न थे। प्रसाद का पारिवारिक जीवन सामान्य रूप से सुखी था, यह कहा जा सकता है।

परिवार और मित्रमण्डली के बाहर एक सार्वजनिक या सामाजिक व्यक्ति के रूप में प्रसाद जी कम ही आते थे। उन्हें अपने साहित्यिक और गार्हस्थिक कार्य से अवकाश नहीं मिलता था। प्रायः सन्ध्या समय वे बनारस चौक के समाप्त गली वाली अपनी मु‘यना साहू की दुकान पर बैठते थे जहाँ जाने-अनजाने सभी प्रकार के लोग उनसे मिलने आते। मित्रों से प्रसाद जी जितने खुले रहते थे, अपरिचितों से ऊनने ही शालीन और मितभाषी थे। कुछ थोड़े से चुने हुए वान्त्यों, मैं वे उनके प्रश्नों का उत्तर दे देते। यदि कहीं किसी बाद विवाद की संभावना

दलते, तो मौन ही रह जाते। परन्तु यदि मित्रों का जमघट रहता तो दिल खोल कर बातें करने, फव्वारा भी कसने और कभी किसी का रहस्योद्घाटन करते। परन्तु इन समस्त चर्चाओं में प्रसाद जी ने खुले दिल की प्रसन्न भावना ही काम करती, वैमनस्य या ईर्ष्या द्वेष के लिए उनके व्यक्तित्व में स्थान न था।

सभा-भोसाइटियों अथवा भाषण-व्याख्यानो से प्रसाद जी को बहुत कम रुचि थी, परन्तु विस्मय या कीचड़ल पूर्ण वार्ता, देश विदेश के अनुभव, और शास्त्र वर्णनों से वे विशेष आकृष्ट रहते थे। कभी कोई ऐसा व्याख्याता आ गया तो प्रसाद जी उस सुनने अवश्य जाते। मुझे स्मरण है एक बार तिव्वत यात्रा संबंधी राहुल जी का भाषण सुनने के लिए वे दूर तक पैदल चलकर गए थे, 'और मुझे भी इसे सुनने का आग्रह किया था। रुचि सम्मेलनों में प्रसाद जी मगपसन्द करते थे; पर छोटी गोष्ठियों में कविता सुनना और सुनाना उन्हें प्रिय था। एक ही बार नागरी प्रचारिणी सभा के बड़े समारोह के मने उन्हें 'ग्रॉस' की पंक्तियों का सस्वर पाठ करते सुना था। सारी सभा उनके कविता-पाठ से मुग्ध हो गई थी।

प्रसाद के साहित्यिक जीवन का आरम्भ एक कवि के रूप में हुआ था। उनके आरम्भिक पत्रों में अतीत की सुखद स्मृतियों की एक हलरे विधा से भरी प्रतिक्रिया दिखाई दी, साथ ही उनमें जीवन और शृंगार की अतृप्त अतिशयता भी लगी हुई थी। 'चित्राधार' और 'कानन कुसुम' के छाया सकेतों में इन्हीं दबी भावनाओं का आभास मिलता है और 'भरना' को 'छिड़ो मत यह सुख का कण है' 'उत्तेजित कर मत दौड़ाओ यह कक्षा का भका चरण है' आदि पंक्तियों में इसकी गूज है। 'आमू' में रुचि का यह वैयक्तिक पक्ष पूरी तरह उभर आया है। परन्तु इसी के साथ कवि की एक अभिनव दार्शनिकता उतनी ही प्रभावशालिता के साथ काव्य का अंग बन गई है। उद्दाम शृंगारिक स्मृतियों के साथ सम्पूर्ण समाधान कारक दार्शनिकता 'आमू' की विशेषता है। भावनाओं के असाधारण उद्देग के साथ उतनी ही प्रगाढ़ दार्शनिक अनुभूति का योग रचना में एक अपूर्व मानिकता और सन्तुलन ले आता है। यह दर्शन शासित प्रेम गीति नई कल्पना तथा नए काव्याभरण का योग पाकर युग की एक प्रतिनिधि कृति हो गई है। अनेक कवियों ने इस छन्द और इसी मात्रा-धारा की अनुकृति करनी चाही। इसमें केवल इतना ही लक्षित होता है कि इस रचना के प्रति साहित्यिक क्षेत्र में असाधारण आकर्षण रहा है। 'आमू' के अनन्तर प्रसाद जी के प्रगीतों में वह उद्देग नहीं मिलता। 'लहर' में अधिक परिष्कृत सौन्दर्य चित्रण और

संयमित भावनाधारा है। दो चार गीतों में अतीत की मनोरम स्मृतियाँ भी आई हैं, पर उनमें ‘श्राद्ध’ की सी अभाव या शून्यता की व्यंजना नहीं है। अब तो वे मनोरम क्षण जगत में नया सौन्दर्य लाने की चेष्टा में सलग्न हैं। ‘ओ सागर संगम अरुण नील’ जैसे कुछ गीत प्रसाद जी की पुरी यात्रा के स्मारक हैं और प्राकृतिक सौन्दर्य की अनोखी भाँकी से समन्वित हैं। प्रेम और करुणा की तात्त्विक भावना का चित्रण ‘लहर’ में महात्मा बुद्ध के जीवन-प्रसंग और उनकी दार्शनिकता की पार्श्व भूमि पर किया गया है। शेरसिंह का ‘शस्त्र समर्पण’ और ‘प्रलय की छाया’ के रूप में दो नाटकीय आख्यानक गीतियाँ भी ‘लहर’ में हैं। उनमें क्रमशः पराजित वीरत्व और सौंदर्य गर्व का प्रिवरणपूर्ण मनोवैज्ञानिक चित्रण है। प्रसाद जी की रेखाएँ इन चित्रणों में पर्याप्त पुष्ट हैं, जो उनकी कलात्मक समृद्धि का प्रमाण कही जा सकती हैं। इसी ‘लहर’ में ‘बीती विमावरी जागरी’ शीर्षक वह जागरण गीत है, जो कदाचित् प्रसाद जी के सम्पूर्ण काव्य प्रयास के साथ उनकी युग-चेतना का परिचायक प्रतिनिधि गीत कहा जा सकता है।

‘कामायनी’ प्रसाद जी के कृतित्व का सर्वोत्कृष्ट स्वरूप है। जिसमें सर्वाङ्ग-पूर्ण जीवन दर्शन नारी पुरुष का सम्पूर्ण चित्रण और नई जीवन परिस्थितियों का व्यापक निरूपण है। नए ज्ञान का विस्तृत उपयोग उसमें किया गया है। ‘कामायनी’ में कवि प्रसाद ने आदि मानव का आख्यान लिया है और उसे प्राचीन कथा तन्तु का सहारा लेकर नए उपकरणों से मज्जित किया है। कथानक में मनोविज्ञान के नाय मानव सम्भूता के विकास का वैज्ञानिक चित्र भी दिखाया गया है। इस प्रकार काव्य का कथानक तो नए विज्ञान का उपयोग करता है, उसे गति और विस्तार देता है, और इस विज्ञान समन विकास को सार्थकता और आलोक देने के लिए कवि ने भारतीय दर्शन का सुन्दर उपयोग किया है। ‘कामायनी’ के कथानक या वस्तु संघटन में जिस प्रकार पश्चिम की नई वैज्ञानिक सम्पत्ति के साथ भारतीय दर्शनों की प्राचीन निधि का उपयोग किया गया है, उसी के अनुष्ण ‘कामायनी’ में दो नारी चरित्र भी हैं—एक अर्द्धा ‘भारतीय भावना और दर्शन की प्रतिनिधि, और दूसरी ‘इडा’ नए वैज्ञानिक विकास का प्रतीक। इन दोनों का सन्तुलन और समन्वय नवीन भारतीय संस्कृति को ‘कामायनी’ के कवि की नई देन है।

प्रसाद जी ने नाट्य क्षेत्र में नाटक की नए चरित्र, नई घटनाएँ, नया ऐतिहासिक देशकाल नया आलाप संलाप, सत्त्व में सम्पूर्ण नया समारम्भ दिया है। हिन्दी नाटकों में नया युग प्रवर्तन होने लगा। प्रसाद के नाटक ऐतिहासिक हैं,



इसलिए घटना और चरित्र का स्वतन्त्र निर्माण और जीवन समस्याओं या सघर्षों की योजना उनमें इतिहास की पाबंदी के भीतर हुई है, प्रथम स्वतन्त्रता के साथ नहीं। इस दृष्टि से प्रसाद जी के नाटक उनसे 'कामायनी' काय की भांति पूर्ण निर्माणात्मक मौलिकता लेकर नहीं आए हैं। पर ऐतिहासिक नाटक व इस प्रारम्भिक प्रतिबंध को स्वीकार कर लेने पर इतिहास की पाबंदी के भीतर, घटनाओं की नाट्योपयोगी योजना, चरित्रों और परिस्थितियों का सघर्ष और द्रष्टा और नाटक में ऐतिहासिक दशकाल से समुचित प्रसार के साथ शिष्ट और सौम्य भाषा में कहीं कुछ काव्यात्मकता लिए हुए और ऊँहों विनोद के हल्के पुट से अनुरजित संवादों की सृष्टि प्रसाद जी ने की है। उनके नाटकों में कई प्रकार की नुटियाँ लीगा ने देखी हैं और समग्र है भविष्य में भी देखें पर हिन्दी नाटकों को नवीन स्वरूप और नया जीवन देने में प्रसाद जी का कार्य ही सर्वोपरि है। इतिहास की घटनाओं को नाटकीय वस्तु के रूप में ढालकर सजीव पात्रों की सृष्टि करना और अतीत के उन व्यक्तियों और परिस्थितियों के प्रति ज्ञान के पाठक और नाट्य दर्शक का मन रमा लेना प्रसाद जी की विशेषता है। उनका नाटकों में घटनाओं व आकर्षण की अपेक्षा चरित्रों की विविधता और उनको मनोभावनाओं का उन्मेष और प्रदर्शन अधिक है। प्रसाद के नाटक इतिहास के रूप में अस्तित्व को नाटकीय कोटिहल प्रभावशाली दृश्य विधान और रूपा की चमत्कारिता देने में समर्थ हुए हैं।

प्रसाद जी की कहानियाँ कल्पना प्रधान हैं और प्राकृतिक वातावरण का बड़ा सुन्दर उपयोग करती हैं। उनकी अधिकांश कहानियों की रंगभूमि प्रकृति के खुले प्रसार में है। प्रस्तुत वायु मंडल में विस्मय कारक और साहित्यिक घटनावली के बीच मनोवैज्ञानिक और सांस्कृतिक चित्रण प्रसाद की कहानियों की विशेषता है। उनका प्रेम-कथानकों में भी मनोवैज्ञानिक और प्राकृतिक पार्श्वभूमियाँ रहा करती हैं और प्रशमनार्थक देशप्रेम या कोई ऐसी ही सांस्कृतिक भावना या आदर्श जुड़ा रहता है। प्रसाद की कहानियाँ व वातावरण का चित्रण विमुक्त कहानी के लिए कुछ अधिक हो जाता है। उसमें वस्तु अकन की प्रकृति अधिक है, जिसके कारण कहानियों की गति में किंचित शिथिलता भी दिखाई पड़ती है। अतीत को सजीव करने की चिन्ता प्रसाद जी को अधिक रहती है और संपूर्ण कहानी असाधारण काव्यत्व के साथ प्रस्तुत होती है। उसमें भाषा की पर्याप्त आलंकारिता रहती है। प्रसाद की कहानियाँ सांस्कृतिक और भावात्मक रचना की दृष्टि से अनुपम हैं। पुरस्कार, 'आकाशदीप', 'गुंटा', 'ममता', 'शालवती' आदि उसकी

कहानियों के उत्कृष्ट उदाहरण है ! प्रसाद के उपन्यास मध्यमवर्गीय सामाजिक समस्याओं, व्यवहारों और परिस्थितियों को लेकर आरम्भ हुए थे। ‘कंकाल’, उनका प्रथम उपन्यास, विचार प्रधान है। उसमें प्रसाद जी ने उच्च जातीयता और आभिजात्य की भावनाओं पर एक बड़ा प्रश्न चिन्ह लगाया है। हमारे आदर्श वादा चरित्र को भी वास्तविक परिस्थितियों में परख कर क्या सिद्ध किया है। ‘कंकाल’ की अपेक्षा ‘तितली’ उनका अधिक कलात्मक कृति है। इसमें प्रसाद जी ने किसानों और मजदूरों के जीवन चित्र उपस्थित किए हैं। किसान-बालिका ‘तितला’ उन पात्रों को प्रमुख पात्र है। वह स्वल्प शिथिल किन्तु महान अध्यवसायी लक्ष्मी है। उसके चित्रण द्वारा प्रसाद जी ने ग्रामीण परिस्थिति में नया उत्साह भरने की चेष्टा की है। उन्होंने ग्रामीण नवनिर्माण सबकी अपने सुझाव भी रक्ते हैं, जो सहयोगिता और सहकारिता के आदर्शों पर आधारित हैं। प्रसाद का तीसरा उपन्यास ‘इरावती’ ऐतिहासिक आधार पर लिखा जा रहा था। उसका जितना अंश लिखा गया है उतने से ही उसके एक भेद्य सांस्कृतिक कृति होने का प्रमाण मिलता है। किन्तु प्रसाद जी की असाधारण मृत्यु से उनकी यह कृति अधूरी रह गई।

प्रसाद जी की समस्त रचनाओं को देखने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि वे एक प्रतिभासंपन्न साहित्यकार तो थे ही, बड़े मनस्वी और चिन्तनशील लेखक भी थे। उनकी रचनाएँ क्रमशः प्रौढ़ होती गईं हैं, जो उनके व्यक्तित्व के विकास की परिचायक हैं। प्रसाद जी ने अपने जीवन के अन्तिम वर्षों में कुछ निबंध भी लिखे थे जो उनके साहित्यिक और शान्तीय शान तथा अन्तर्दृष्टि का प्रमाण देते हैं। यदि वे संचानिक रोग द्वारा समय के पूर्व ही हमसे विच्छिन्न न कर लिए जाते, तो हिन्दी साहित्य और भारतीय जीवन उनको अन्य उत्तमोत्तम कृतियों से भी विभूयित होता। उनकी अन्तिम कृतियों को देखने से यह लक्षित होता है कि उनकी प्रतिभा लेशमात्र भी कुंठित नहीं हुई थी, वरन् उनका मानसमण्डल अनेक सुन्दर और मूल्यवान रत्नों की भेंट भारती के चरणों में करने की तैयारी कर रहा था।

# व्यक्तित्व का द्वन्द्व और प्रसाद

—डा० प्रेमशङ्कर

साहित्य में व्यक्तित्व का प्रकाशन किस सीमा तक होगा है, इस विषय में विचारकों ने पूर्णतया विरोधी, विचार भी प्रकट किए हैं। साहित्य व्यक्तित्व का प्रकाशन है अथवा यह उससे पलायन है, ये दोनों वाक्य स्थूल दृष्टि से परस्पर विरोधी प्रतीत हो सकते हैं, किन्तु यदि 'व्यक्तित्व' की व्यापक परिधि पर दृष्टि रक्खी जाय तो इनका अन्तर अपेक्षाकृत कम हो जायगा। मानव का कियाशील उत्कृष्ट व्यक्तित्व अरुण्ड इकाई के रूप में हमारे समक्ष आता है, किन्तु उसके अनेक पटल होते हैं जो साहित्य में अनावृत हो सकते हैं। कृति द्वारा अपने व्यक्तित्व के महत्त्वपूर्ण पटल ही प्रस्तुत करता है। शेष पर उसे नियन्त्रण रखना पड़ता है। उसका यह व्यक्तित्व किस प्रकार अनावृत होता है, यह प्रश्न सृजन प्रक्रिया से सम्बन्ध रखता है। अपने ऊर्ध्वमान चेतन को अभिव्यक्ति देने के अतिरिक्त महान् लेखक अनेक प्रकार के व्यक्तित्व गढ़ते भी हैं।

प्रसाद में व्यक्तित्व सम्बन्धी ये दोनों ही स्वरूप मिलते हैं। यह निश्चित है कि अधिकांश लेखकों की भांति उनके लेखन की आरम्भिक प्रेरणा व्यक्तिगत जीवनानुभूति है। 'भरना' के अनेक गीतों में कवि का यह व्यक्तिगत स्वर अनावृत रूप में झलक आया है। किन्तु कोई भी महत्त्वपूर्ण साहित्यकार अधिक समय तक स्वयं से उलझ कर नहीं रह सकता। उसे अपनी अनुभूतियों का क्षेत्र व्यापक करना पड़ता है, जिसके लिए विभिन्न प्रकार की पद्धतियाँ अपनाई जा सकती हैं। किसी दर्शन अथवा सिद्धान्त का आश्रय उन पर चढ़ाया जा सकता है। ऐसी स्थिति में दर्शन, राजनीति आदि का आश्रय लेना होगा। अनुभूतियों के नियमन, नियन्त्रण की नवीनतम प्रणाली बौद्धिकरण की है। इस प्रकार की प्रक्रिया में एक खतरा यह रहता है कि कहीं साहित्य आत्म-वचना न बन जाय। क्योंकि अनुभूति के पल्लवन-पोषण की ये प्रणालियाँ अधिक स्वामाधिक नहीं कही जा सकती। प्रसाद ने भाव नियमन के लिए किसी बाह्य उपचार का आश्रय अपेक्षाकृत कम ही ग्रहण किया है। इसे हम उनका आत्मानुशासन कह सकते हैं, जिसकी सहायता से उन्होंने अपनी भावनाओं

का उदात्तीकरण किया। यह उनके विकासशील व्यक्तित्व का परिणाम है, व उन्हें 'चित्राधार' की साधारण अभिव्यक्ति से 'कामायनी' जैसी प्रौढ़-कृति तक ले गया। आत्मानुशासित लेखक साधारण प्रवचनकर्ता होने से बन जाता है क्योंकि वह बाह्य प्रचलित जीवन मिद्धान्तों को साहित्य में रूपान्तरित कर दे मात्र से सन्तुष्ट नहीं हो जाता। प्रसाद ने अपने व्यक्तित्व का विकास किया जीवन को अपनी जिज्ञासु और जागरूक दृष्टि से देखा और उस रमसिक्त अभिव्यक्ति देने का प्रयत्न किया। 'कामायनी' २ अन्तिम सर्ग दर्शन के भार बोझिल दिखाई देते हैं, पर उनसे नीरसता की शिक्षायत लदी नहीं की जा सकती। श्रेष्ठ साहित्य विशेषतया काव्य की यही सार्थकता है—कि वह स कुछ अपनी रसवती पगडंडा से गुजार दे। जैसा प्रसाद ने स्वयं कहा है—'छि छिप किरणें आतीं जब, मनु से सींची गलियों में।'

प्रसाद अपने व्यक्तित्व को अधिक छिपा नहीं पाए। सगोपन में उन आशिक मृग्यता ही प्राप्त हुई है। मेरा, धारणा है कि व्यक्तित्व से पलायन। शक्ति लेकर चलने वाला लेखक कभी-कभी एक मकीर्ण दापरे की ओर बढ़ चला जाता है। वह 'विशिष्ट वर्ग' का स्वर बन कर रह जाता है। एक आद सिद्धान्त की ओट में खरा-खोटा सभी कुछ चला देने की कोशिश की जाती और कभी-कभी इस प्रकार के लेखक आत्म प्रवचना तथा बाह्यादम्बर के शिक हो जाते हैं। उनमें ईमानदारी और सच्चाई क्रमशः कम होती जाती है, साहित्य के लिए सबसे अधिक घातक है। प्रसाद ने अपने व्यक्तित्व को बाँदी है, बिना अधिक दुराव अथवा सकोच के। हाँ, उसमें शालीनता और संयम अवश्य है। भाव-क्षेत्र में हम इसे उदात्तीकरण और शिल्प-क्षेत्र में लाक्षणिक अभिव्यक्ति कह सकते हैं, गुलसी के शृंगार-वर्णन में विशेषतया राम सीता सम्बन्ध को लेकर शील तथा मर्यादा दिखाई देने हैं पर दोनों कवियों के कारण में बड़ा अन्तर है। एक में प्राचीन भक्त कवि की आध्यात्मिक नैतिक है, दूसरे में आधुनिक मानव-वादी साहित्यकार के गुरु दायित्व की भावन जीवनी और व्यक्तित्व में जो सूक्ष्म अन्तर है, उसे हिन्दी में निराला के अनन्य समवत। प्रसाद ने सबसे अधिक जाना-पहिचाना था। निराला की निर्व्यक्तिय यद्यपि प्रसाद में नहीं मिलती, किन्तु उन्होंने अपने व्यक्तित्व को, निराला की ही उसे अभिव्यक्ति दी। 'आव' इसी, व्यक्तित्व का प्रकाशन है, यद्यपि जी की किसी घटना विशेष को उसका प्रमुख प्रेरणा स्वीकार किया जा सकता। इन दोनों के मध्य ऐसा अन्तराला रख दिया गया है कि पाठक, समीक्षक अनु

धान करते रह जाते हैं, और कुछ को तो उस प्रेम-कान्य में रहस्यवाद के भी दर्शन होने लगते हैं। महान साहित्यकारों की यह असाधारण विजय है।

साहित्य में व्यक्तित्व-प्रकाशन की एक नई प्रणाली प्रसाद में देखी जा सकती है, जो किंचित जटिल होने हुए भी मौलिक है। उन्होंने व्यक्तित्व के इन्द्र को अभिव्यक्ति दी है। इसे किंचित साष्टता के साथ कहीं तो यह स्वीकार करना होगा कि स्वयं लेखक में जो व्यक्तित्व का इन्द्र था, उसने साहित्य में अभिव्यक्ति प्राप्ति की है। पर प्रसाद ने इस इन्द्र का लाभ उठाया, एक सन्तुलन थापित करने में। वैज्ञानिक सिद्धान्त है कि जब दो समान भार की शक्तियों में पारस्परिक तनाव होता है तब उनमें सन्तुलन बना रहता है। प्रसाद के वर्ण और इन्द्र भरे व्यक्तित्व की यही विशेषता है—कि उसमें विकर्षण, विभ्रम, कुराठा कम है। यह इन्द्र विरोधी शक्तियों के मिलन से जीवन का एक नया प्रासम तैयार करता है। इसे हम उनकी समीकरण अथवा समन्वय की शक्ति कह सकते हैं। प्रश्न है—कि यह इन्द्र किस स्तर पर प्रकट हुआ है? आध्यात्मिक, मनोवैज्ञानिक, राजनीतिक, बौद्धिक किस बिन्दु पर उसका परिपाक हुआ है? सम्भवतः इनमें से किसी एक वर्ग के मातर उसका आकलन नहीं किया जा सकता। हैमलेट जैसे मानसिक इन्द्र के पास मनोविज्ञान के निकट है और इसके सर्वोत्तम उदाहरण कहे जा सकते हैं। आध्यात्मिक सर्वार्थ पुण्य-पाप, सत्य-प्रसत्य, स्वर्ग-नरक की नैतिक विवेचना से सम्बन्धित हैं। राजनैतिक, बौद्धिक तर के इन्द्र रूस और अमेरिका के कथा साहित्य में प्रचुर मात्रा में उपलब्ध हैं। प्रसाद के अपने जीवन में जो स्थिति थी उसे अनुभूति और अभिव्यक्ति का इन्द्र भी कहा जा सकता है जो प्रायः सभी महत्त्वपूर्ण रचनाकारों में देखा जा सकता है। प्रसाद प्रेक्षणीयता की समस्या खड़ी करने के पक्ष में नहीं थे। रात्म विश्वास से परे लेखक इसकी अधिक चिन्ता भी नहीं करते। इन्द्र की धृति में प्रसाद का विकास होता रहा, जैसे पापाशों का धर्षण अग्नि को जन्म देता है। इस विकास के प्रति वे पूर्ण सज्ज थे। 'अग्नि' का नवान् संस्करण, जलमें निराशा को आशा में परिवर्तित किया गया, इसका प्रमाण है। कवि का अपना पथ निश्चित था। वे शक्ति और कर्म के उगसक, समन्वयवादी, आनन्द-प्रेमी, रस परम्परा के कवि थे। उनका व्यक्तित्व द्विधात्मक नहीं था, उसे हम हृद्यपूर्ण तथा जटिल कह सकते हैं। प्रेमचन्द का जीवन पारदर्शी था, इसी कारण वे सीधी सादी, सपाट राह पर चले, बड़ी शक्ति और निष्ठा के साथ। वे दिशा में वे अप्रतिम हैं। प्रसाद का आन्तरिक जीवन आन्दोलित था। वह

उनके साहित्य में एक नया व्यक्तित्व बनकर प्रतिफलित हुआ, द्वन्द्व के रूप में। यह द्वन्द्व भाव क्षेत्र का नियमन नो करता ही रहा, शिल्प को भी उसने प्रभावित किया। 'कामायनी' महा-काव्य की रूपरेखा में भी किंचित गीतात्मक हो गई। नाटक-गूँथया रगभञ्ज ने अनुमूल नहीं हो पाए। उनमें गीतों का बाहुल्य ही गया। कहानियाँ कथाएँ जैसी हैं। वास्तव में द्वन्द्व मरे व्यक्तित्व के लेखक को अधिक सावधानी से कार्य करना पड़ता है। प्रसाद सौंदर्य रचनाकार है। कहा जा सकता है—कि उनमें भावशिल्प का द्वन्द्व जो किसी सीमा तक है, व्यक्तित्व के द्वन्द्व के ही कारण है, जिसमें अन्त में भाव की उचित शिल्प में प्रतिष्ठा हुई।

व्यक्तित्व के द्वन्द्व का स्पष्ट रूप मिलता है—प्रसाद की चरित्र स्रष्टि में। उनके नाटका की कथा-वस्तु ऐतिहासिक है, किन्तु पात्रों की रूपरेखा इतिहास के अनुकरण मात्र पर आधारित नहीं है। इतिहास के अनिश्चित भी इन पात्रों का एक व्यक्तित्व है, जिसमें द्वन्द्व की स्थिति मिल जाता है। शेक्सपियर का नाटक 'जुलियस साजर' एक बहुभुज वार को उसकी कतिपय दुर्बलताओं के साथ प्रस्तुत करता है। इसके माध्यम से नाटककार एक महत्वाकांक्षी को उस अनिश्चय आत्मविश्वास पर विचार करना चाहता है जो उसका आशय में किसी की विन्ता नहीं करता। प्रभुता कितने शत्रुओं को जन्म दे सकती है, यह भी इससे प्रकट है। इस प्रकार प्रसाद अपने पात्रों के प्रतिद्वन्द्व व्यक्तित्व से आगे बढ़ कर विचार कर रहे हैं। कल्याण का आश्रय ग्रहण करने के अनिश्चित नहीं कहीं उन्होंने इतिहास की सीमाओं का अतिक्रमण भी किया है। उदाहरणार्थ 'चन्द्रगुप्त' नाटक में चन्द्रगुप्त अलक्ष्मण सेल्यूसस आदि को परास्त कर भाग निकलता है। व्यक्तित्व का द्वन्द्व अधिकांश पात्रों में प्रतिबिम्बित है। चाणक्य को इतिहास एक कुशल कूटनातिक, विलक्षण बुद्धि के ब्राह्मण रूप में जनता है। पर 'चन्द्रगुप्त' नाटक का चाणक्य एक दूसरे ही रूप में प्रकट है। उनमें कोमल भावनाओं का समावेश भी किया गया है। किन्तु परिस्थितियों के कारण उनमें भावण परिवर्तन होता है। चाणक्य ने यौवन के आरम्भिक प्रहर में सुवासिनी से प्रेम किया था। पर वह राजसूय का प्रेमिका हुई, नन्द की राजनर्तकी बनी। कौन कह सकता है कि प्रतिगोप-ज्वाला में इस घटना ने हृदय का कार्य नहीं किया? जब सुवासिनी लौटकर चाणक्य के पास आती है तब वह उसे स्वीकार भी नहीं कर पाता—राजनीति से उलझ जाने के कारण। यह उदार ब्राह्मण चन्द्रगुप्त का विजय दसकर

प्रसन्न होता है। पुरस्कार-रूप में कुछ भी नहीं चाहता। 'महत्त्वाकांक्षा का मोटी निष्ठुरता की सीढ़ी में रहता है' यह जानकर वह आगे बढ़ता है, पर कभी निरकुश अत्याचारी नहीं हो जाता। सुवासिनी की स्मृति आने पर वह कहता है 'समझदारी आने पर जीवन चला जाता है, जब तक माला गूँथी जाती है, फूल मुरझा जाते हैं।' इस सम्पूर्ण उदरण में इन्द्र की स्पष्ट अभिव्यक्ति हुई है। चाणक्य में व्यक्तित्व का जो इन्द्र अंकित हुआ है, उसमें हृदय, बुद्धि भीतर ही भीतर पारस्परिक संघर्ष करते हैं पर प्रत्येक व्यक्तित्व का प्राण्यी गतिमान होता जाना है। इन्द्र उसे निष्क्रिय अथवा जड़ नहीं कर पाते। इसी नाटक का दूसरा पात्र चन्द्रगुप्त भी इन्द्र की स्थिति से गुजरता है। मालविका, कल्याणी, कार्नेलिया उसके प्रति प्रेम प्रदर्शन करती है, पर वह अपने दायित्व में बन्दी, कठार गुर्ह से नियंत्रित, भावनाओं से अधिक नहीं उलझ पाता। जब चाणक्य कहता है 'छोकरियों से बात करने का ममय नहीं' तब उसे किंचित दुःख होता है। नाटक के अन्त में चाणक्य और चन्द्रगुप्त में जो क्षणिक मनो-मालिन्य होता है, उसे नाटक शिल्प की दृष्टि से जिज्ञासा, कुतूहल की सृष्टि कहा जा सकता है, पर इसका प्रेरक है—व्यक्तित्व का वह इन्द्र जो चन्द्रगुप्त में है, जिसके कारण वह अन्त में असहनशील हो उठा।

प्रसाद व्यक्तित्व के इन्द्र में इतना विश्वास क्यों रखने हैं ? इसका कारण केवल शिल्प मोह नहीं है। वे निलम्ब और जाग्रत के सेवक भी नहीं हैं कि जिज्ञासा का एक घातावरण रच दें। उसका केवल मनोवैज्ञानिक आधार भी नहीं स्वीकार किया जा सकता। मानव को उसके मानवीय परिवेश में रखने का जो अभियान साहित्यकार में होता है, वह प्रसाद में पर्याप्त मात्रा में है। व्यक्तित्व का इन्द्र मानव की एक स्वाभाविक वृत्ति है जिसका प्रकाशन अन्तर्भेदिनी सूक्ष्म दृष्टि रखनेवाला उदार साहित्यकार ही कर सकता है। नाटकों में ऐसे पात्र कम मिलेंगे, जिनकी केवल सिद्धान्त-पालन ने लिए सृष्टि की गई है। लक्षण अर्थों के आधार पर उनकी सृष्टि नहीं हुई। उनके नायक 'धीरोदात्त' की परीक्षा में पूर्ण सफलता नहीं प्राप्त कर सकते। 'वामायनी' नायिका प्रधान प्रबन्धकाय है, और उसके नायक मनु पर तो पुरातनपथी आलोचकों ने किसी समय अनेक आक्षेप किया थे। मनु ने इन्द्र अपने रूपक में मानसिक स्तर का हो सकता है, उसे मनोवैज्ञानिक संघर्ष की सझ दी जा सकती है, किन्तु वस्तुतः यह इन्द्र व्यक्तित्व का है। देवताओं के उत्तराधियों के उत्तराधिकारी मनु में जो असंख्य जिज्ञासाएँ हैं वे बारम्बार आपस में टकराती हैं और यह स्थिति उस

समय तक बनी रहती है जब तक उनका उचित समाधान नहीं हो जाता। इस आदि मानव के समस्त केवल यही प्रश्न नहीं है कि वह क्या करे, क्या न करे किन्तु बुद्ध की भाँति वह जानने के लिए व्यग्र है कि जीवन का तात्पर्य क्या है ? इडा से उसने कहा था—‘हे देवि, बता तो जीवन का क्या सहन मोल ?’ मनु में व्यक्तित्व का द्वन्द्व अपनी उत्कृष्टतम सीमा पर पहुँच गया है और उन्हें हम प्रसाद की सर्वोत्तम चरित्र-संज्ञा कह सकते हैं, जिसमें अनेक प्रकार के द्वन्द्व समाहित होकर उसका व्यक्तित्व को असाधारण गरिमा प्रदान करते हैं। प्रसाद के पात्रों का द्वन्द्व भरा व्यक्तित्व पथ का अन्वेषक है, इसी कारण वह अधिक सार्थक है और उसे मानसिक सर्प मात्र की भेरी में नहीं रखा जा सकता। इलाचन्द्र जोशी अथवा अशेष क पात्रों से उनकी तुलना करने पर अंतर स्पष्ट हो जायगा। प्रसाद के जो कतिपय चरित्र केवल मानसिक भ्रमोंवात से गुजरते हैं, उनके व्यक्तित्व का निर्माण अत्यन्त सावधानी से किया गया है। दो प्रसिद्ध कहानियाँ ‘पुरस्कार’ और ‘आकाशदीप’ का आधार मनोवैज्ञानिक है। उनमें मानसिक द्वन्द्व का चित्रण है। दोनों की नायिकाएँ मधूलिका और चम्पा में एक अन्तर्द्वन्द्व की प्रगल्भता है, यद्यपि ‘पुरस्कार’ ‘आकाशदीप’ की अपेक्षा अधिक विश्वसनीय बन सकी है। वातावरण का प्रधानता देने के कारण ‘आकाशदीप’ में कल्पना अधिक चलती है। मधूलिका में प्रेम और कर्तव्य का द्वन्द्व है। और प्रसाद ने कथा को ऐसा मोड़ दिया है कि नारी दोनों ही परीक्षाओं में उत्तीर्ण होता है। कहानी के अन्त में कोशचराज उससे पुरस्कार भेजने के लिए कहते हैं। वह चाहती तो कह सकता था कि बन्दी ग्रहण को मुक्त कर दिया जाय। किन्तु इसमें फिर प्रेम के जिये उसका बलिदान ही क्या होता ? इसी कारण जब वह कहती है—‘तो मुझे भी प्राणदण्ड मिने’ तब वह इस भावना से परिचालित है कि राजनियम की अवहेलना न हो। ‘आकाशदीप’ की चम्पा प्रेमी जलदस्तु को अपने पिता का हत्यारा मान लेती है, और इस संदेह में वह सदैव ब लिट् उसे खो देती है। अपने द्वन्द्व को स्पष्ट करने लगे वह कहती है कि मैं तुम्हें घृणा करती हूँ फिर भी तुम्हें प्रेम करती हूँ। अर्थात् है जलदस्तु, मैं तुम्हारे लिए मर सकती हूँ। ये दोनों नारियाँ मानसिक द्वन्द्व का उत्कृष्ट उदाहरण हैं, पर यहाँ भी यह द्वन्द्व उनके सम्पूर्ण व्यक्तित्व की गरिमा बनकर हो आया है। जहाँ वहीं प्रसाद ने सिद्धांत रूप से अपना शिल्प का दृष्टि से द्वन्द्व समन्वित पात्रों का सृष्टि की है, वहाँ उनका स्वरूप दूसरा है। ‘स्कन्दगुप्त’ में विजया छलना है और वह एक चंचल बुद्धि का प्राणी।



चरित्रों में व्यक्तित्व का जो दृढ़ निहित है, उसका तात्पर्य यह नहीं है कि वह द्विगुणी है। इस प्रकार के, आत्म प्रवचना से भरे हुए पात्रों की संख्या प्रसाद में नगण्य है। दृढ़ के मध्य जाते हुए पात्र जीवन में एक समरसता स्थापित कर लेते हैं। इससे उनके व्यक्तित्व की अपार क्षमता का परिचय प्राप्त होता है। भारतवर्ष में व्यक्तित्व के दृढ़ की अभिव्यक्ति मात्र दे देना प्रसाद का उद्देश्य नहीं था। वे इससे माध्यम से पात्रों के व्यक्तित्व को एक आधारभूत गरिमा प्रदान करना चाहते थे। आरम्भ से ही स्कन्दगुप्त में जीवन के प्रति उदासीनता और विराग का भावना है। 'अधिकार मुख कितना मादक और सारहीन है'—इन शब्दों से उनके वीतरागता का बोध होता है। किन्तु स्कन्द की यह उदासीनता निवृत्तिमूलक नहीं है। वह राज्य का सेनानी बनकर दस्युओं से उसकी रक्षा करता है। पुरगुप्त के लिए निष्पटक राज्य छोड़ने की उसकी इच्छा है। अपने प्रेम के जिस आन्तरिक द्वन्द्व से होकर उसे गुजरना पड़ता है वह उसके व्यक्तित्व में किसी प्रकार की कुंठा को जन्म नहीं दे पाता। यह इसी कारण सम्भव हो सका क्योंकि प्रसाद ने अपने पात्रों को जो व्यक्तित्व का दृढ़ प्रदान किया है, उसमें इतनी शक्ति भी दी है कि वह इन द्वन्द्वों से चपल होकर हथ्था इनसे ऊपर उठ सके। तब उनमें भी वह आधारभूत क्षमता थी, तभी वे भाव और शिल्प की महत्तर ऊँचाइयों पर जा सके। पात्रों में दृढ़ भरे व्यक्तित्व को देखकर कतिपय समीक्षक उन पर शेक्सपियर आदि का प्रभाव देखते हैं और उन्हें नाटकों में मार्कोस रस निष्पत्ति और पार्श्वस्थ चरित्र चित्रण का मितल प्रतीत होता है। उच्च कोटि के साहित्य में इस प्रकार का गठबन्धन सम्भव है, इसमें मुझे सन्देह है। चरित्र चित्रण का जो वास्तव्य नाटकों में है उसका प्रमुख कारण यही है कि नाटककार अपने पात्रों के व्यक्तित्व का दृढ़ प्रकाश में लाकर उन्हें एक मानवीय वैशिष्ट्य प्रदान करना चाहता था। मानवीय जीवन दृष्टि के सहारे लेखक अधिक गहराई में उतर जाता है। भारतीय रसनिष्पत्ति को हम नाटकों में पात्रों के व्यक्तित्व की विजय रूप में पा जाते हैं। कतिपय नाटकों को लेकर मुझमें दुस्साहस का जो वाद विवाद है उसका कारण यही है कि हमने स्वयं प्रसाद की दृष्टि को, उनके प्रेरणास्रोत को ठीक से जाना-बुझा नहीं है। वे नायक सुमान्त, दुस्साहस की सीमाओं में बंदी नहीं किए जा सकते, क्योंकि इनकी सृष्टि लक्षण प्रार्थों को आधार मानकर नहीं की गई। नाटककार की दृष्टि समग्र जीवन पर रही है, जिसमें सुख, दुःख इसी प्रकार विद्यमान है, 'चन्द्रिका अवेरी मिलती, मालती तु ज में जैसे।' प्रसाद के नाटक में सुखाद है न दुखाद वे स्वाभाविक

सम्मान्य अन्न पर आश्रित है। इस तथ्य को ग्रस्त भी स्वीकार करता है कि सम्भव आश्चर्य किमी रोमान्तरासी असभावना से वेहनर है। इन सक्षिप्त उदाहरणों ने स्पष्ट है कि व्यक्तित्व का द्वन्द्व प्रसाद साहित्य की एक प्रमुख प्रेरणा है और निष्ठानु प्रियार्थी को उससे समुचित परिचय होना चाहिए। जैसा कहा जा चुका है नवि का आन्तरिक, व्यक्तिगत ज्ञेयानुमति से इगका श्रीगरोश होता है। समर्थनात नवि ने इसका उदासीकरण किया, उम विकास दिशा दी। व्यक्तित्व का यह द्वन्द्व प्रसाद को एक पृथक् साहित्यिक व्यक्तित्व प्रदान करता है।

प्रसाद म व्यक्तित्व के द्वन्द्व की सीमाया का भा सत्तेय म देख लेना होगा, ताकि उनका उचित मूल्यांकन हो सके। प्रसाद मुख्यतया मानव की कोमल भावनाओं के शिल्पी हैं। जीवन का बहुत व्यापक अनुभव उन्हें नहीं था। भ्रमण के नाम पर दो-चार यात्राएँ भी उन्होंने की थी। वे एकान्त, साधक थे। यह स्वीकार करना होगा कि उनका व्यक्तित्व द्वन्द्व सामित है। बाह्य यथार्थ जीवन का पूर्ण अकन उसम नहीं हो सका। प्रगतिशील विचारकों को उनसे भारी शिकायत हो सकती है। जीवन के जो सामाजिक, राजनैतिक स्वर्ण होते हैं, उनका अभाव प्रसाद म है। उनकी दृष्टि वस्तुपरम नहीं थी, यह भी इसका एक कारण है। यशपाल का 'दिवा' उपन्यास बाह्य आन्तरिक, वस्तुगत, भावगत द्वन्द्व का एक सफल उदाहरण कहा जा सकता है। सामाजिक स्वर्ण का अधिक अन्वधान न होने के कारण ही 'वामायनी' में सारस्वत प्रदेश का स्वर्ण किंचित हल्की रेखाओं से हुआ है। उसमें नवि की अनुभूति का पूर्ण योग नहीं है। पर इन कतिपय सीमाओं को स्वीकार करते हुए भी यह आरोप नहीं लगाया जा सकता कि प्रसाद में व्यक्तित्व का जो द्वन्द्व उभरकर आया है, वह केवल मनोविश्लेषण की कुठाओं पर आधारित है, अथवा उसमें अहप्रधान आत्मरति का भावना है। वे अन्तर्मुखी (इंट्रोवर्टेड) लग्न नही है। प्रसाद के साहित्य म व्यक्तित्व का द्वन्द्व सम्पूर्ण जीवन की पाठिका पर आश्रित है, और इसे उहने एक कुशल शिल्पी की भाँति अभिव्यक्ति दी है, इसे ध्यान म रमकर हा उनने साथ उचित न्याय दिया जा सकता है।

## प्रसाद जी की चिन्तनधारा

बानू मुलावराय एम० ए०, डी० लिट्

प्रत्येक कवि में एक विशेष भावकता रहती है जो कि उसके हृदय के मधु से उत्पन्न होती है। उसके हृदय की हाला उफन उफन कर काव्य धारा में प्रवाहित होने लगती है और पहले वह उसे मस्त कर दूसरों में भावकता उत्पन्न करती है। प्रसादजी में भी एक भावकता है किन्तु उनकी भावकता में एक गति-विधि है, उनके हृदय की हाला का उफान उमस का सा प्रलाप नहीं है। वह अकाण्ड ताण्डव नहीं है। उसमें गति और लय है। वे कवि हैं, उनमें कल्पना है और भाव है किन्तु भावना के साथ विचार भी हैं। उनके काव्य में कामायनी की कथावस्तु की भाँति मन का कामायनी अर्थात् भावना के साथ परिणय तो है ही किन्तु उससे सारस्वत प्रदेश घासिनी इडा ( बुद्धि ) का भी सहयोग है। वह भद्राहीन सहयोग नहीं है जिससे कि विनाश और सत्ता की रूति होती है वरन् ज्ञान, कर्म और इच्छा से समवित हिमान्चल की उच्च भूमि में वास करने वाले ध्रुवासुक्त मन का सेवा करने वाली कल्याणमयी बुद्धि का सहयोग है जिससे कि शाश्वत आनन्द की उत्पत्ति होता है। विचारहीन भावना अन्धी है और भावनाहीन विचार पशु रह जाने हैं। कवि की अमर घाणी में भाव और विचार का समन्वय होता है। प्रसादजी भी उन्हीं सिद्ध हस्त कवियों में हैं जिनकी भावना सारहीन भागा में नहीं उड़ जाती वरन् उससे विचार की सरस धारा भी बहती है।

कवि की विचार धारा और दार्शनिक को विचार धारा में इतना अन्तर है कि यह भावशून्य नहीं होती, उसके उपदेश भी शुष्क और नीरस नहीं होते वरन् कान्ता के से हित और मनोहरता युक्त होते हैं। हम उनके काव्य में रत्नों को पा सकते हैं किन्तु उनमें दार्शनिक के युक्तिवाद की कुदाली के अङ्क नहीं दिखलाई पड़ते हैं। जिन लोगों का विशेष युक्तिवाद रूपिणी कुदाली के आघात विना नहीं होता उनको कवि की वाणी में अधिक सार न दिखलाई पड़ेगा किन्तु सरस हृदयों में उनकी वाणी अपना चमत्कार दिखलाए बिना न रहेगी। मैं इतनी बात और कह देना चाहता हूँ कि कवि दार्शनिक व उपदेशक की भाँति

अपने विषय का प्रतिपादन नहीं करता है। उसके भाव उसकी भाषा में स्वयं ही अभिव्यक्त हो जाते हैं। वास्तव में यदि हम कुछ सार पाना चाहते हैं तो उसकी पंक्तियों से भक्ति ध्वनि में ही मिल सकता है। कभी-कभी तो कवि अपने आप मुह नहीं रहने हैं वरन् उनके रचे हुए नाटकों का कथाकान्यों के पात्र ही उनके भावा की व्यनना करते हैं और बहुत सी जगह तो यह भी पता नहीं चलता कि कवि किन भावों को अपनाता है और किन भावों को जनता के वक्ता की हैसियत से कहता है। तो भी उसके विषय के चुनाव तथा नाटक के अन्त से उसके विचारा का कुछ पता चल जाता है।

सबसे पहले हम प्रसादजी के दार्शनिक विचारों को लेंगे। कवि दर्शन शास्त्र के अन्तिम तत्वों की ओर आ भी नहीं सकता। उसका सम्बन्ध जीवन से है और हम उसके दार्शनिक विचारों को भी जीवन के सम्बन्ध में ही देख सकते हैं। सृष्टि के सम्बन्ध में प्रसादजी का विचार है कि यह सृष्टि उस परमब्रह्म का ही विराट शरीर है। यह वेदान्तियों की मूर्ति मिथ्या नहीं, अपितु 'सत्य, सतत, चिरसुन्दर' है। जैसा कि उन्होंने 'कामायनी' में लिखा भी है —

“अपने सुख कुप से पुतकित,  
यह मूर्त विश्व सधरावर,  
चिन्ति का विराट वपु भगल,  
यह सत्य सतत चिर मुन्दर।”

उनके सृष्टि सम्बन्धी विचारों पर वाश्मीर के प्रत्यभिज्ञादर्शन का प्रभाव है। प्रत्यभिज्ञादर्शन के प्रसिद्ध आचार्य अभिनवगुप्त ने अपने तन्त्रालोक में अकाव्य तर्कों द्वारा ब्रह्म के साथ साथ सृष्टि की भी सत्यता सिद्ध की है और इस विश्व को उस परमब्रह्म का 'आभास' बतनाया है। प्रसादजी की निम्नलिखित पंक्तियों में भी यही बात दृष्टिगोचर होती है —

—  
भव भुजुष्ट नीतमणि फलक भ्रमल,  
ओ पारदर्शिका ! चिर चंचल,  
यह विदय बना है परछाई ।

इसके अतिरिक्त उनके प्रकृति के वर्णनों में मानव माय ओत ओत मिलते हैं।

हिम शैल बालिका फलरव सर्गात सुनाती अतीत युग की गाथा गाती हुई  
सागर से मिलने जाती है और अनन्त मिलन के उपनद्य में फेनिल खील बिखराती

है। चन्द्र सूर्य और ऊषा सब प्रेम की पुकार करते हैं। ऊषा नागरी अम्बर पनपट में ताराघट डुवाती है और लतिका में मुकुल नवल रस भर लाती है।

उनके प्रियतम भी उनमें प्रकृति द्वारा ही ऑपमिचीनी का खेल खेलते हैं, देखिए—

निज भ्रतको ये अघवार में  
 तुम बंसे क्षिप आगोमें ।  
 इतना सजग कुतूहल ! उहरो,  
 यह न कभी बन पागोमें ?  
 आह घूम लूँ जिन चरणा को  
 चाप चाप कर उन्हें नहीं—  
 दुःख हो इतना, अरे प्ररुणिमा  
 ऊषा सी यह उधर रही ।  
 यमुषा चरण चिन्ह सौ बनकर  
 यहीं पड़ी रह जावेगी ।  
 प्राची रज कुकुम से चाहे  
 अपना भ्रत सजावेगी ।  
 देख न लूँ इतनी ही तो इच्छा !  
 लो सिर झुका हुमा ।  
 कौमल किरन—उँगतिमें लो  
 ठँक दाने यह हण खूना हुमा ।

भगवान् ये अस्तित्व को मानते हुए वे इस बात की विवेचना नहीं करना चाहते हैं कि वे कैसे हैं किन्तु उनसे वे चिर मिलन चाहते हैं। कबीर या दादू की नमक की पुतली का समुद्र में व्यक्तित्व को छो देने वाला मिलन नहीं करना जलधि और क्षिति का सा देखिए—

तुम हो कौन और मैं क्या हूँ ?  
 इनमें क्या है परा सुनो ।  
 मानस जलधि रहे चर चुम्बित—  
 मेरे क्षिति उदार बनो ।

प्रसादजी प्राचीनता के उपासक और भारतीय सृष्टि के भक्त हैं। वे बौद्ध धर्म से भी बहुत प्रभावित हैं। 'लहर' में बौद्ध धर्म सम्बन्धी दो बड़ी सुन्दर कविताएँ मिलती हैं।

‘ग्रही वरुणा की शान्त कल्लार’ से आरम्भ होने वाली कविता में बौद्ध-धर्म का सार बड़े सुन्दर शब्दों में दिया है। देखिए—

छोड़कर जीवन के अनिबाध,  
मध्य पथ से तो मुक्ति सुधार।  
दुःख का समुद्र डमरा नाश,  
तुम्हारे बर्मा का व्यापार।  
विद्वज् मानवता का जय-जोष,  
यही पर हुआ जलद-स्वर मझ।  
मिला था वह राजन आदेश,  
आज भी साली है रवि चन्द्र। (लहर)

बौद्ध धर्म की विश्वमानवता, करुणा, और ह्रासवाद से वे जरूर प्रभावित हैं, किन्तु वे उसके शून्यवाद को नहीं मानते। वे उसके शून्यवाद में उपनिषदों की ‘नेति-नेति’ की भूलक देखते हैं।

“अहंकार मूलक आत्मवाद का खण्डन करके गौतम ने विश्वात्मावाद को नष्ट नहीं किया “उपनिषदों के नेति नेति से ही गौतम का अनात्मवाद पूर्ण है” “व्यक्ति रूप से आत्मा के सदृश कुछ नहीं है।”

वे दुल्लवाद और लुण्ठिकवाद दोनों को ही मानते हैं किन्तु उतने पर ठहर नहीं जाते। वे लुण्ठिक के भीतर शाश्वत सौन्दर्य के दर्शन करते हैं और विश्वात्मा की पुकार सुनते हैं। वे उसमें अपनी बीणा के स्वर को मिला देना चाहते हैं। इस परिवर्तनशील विश्व में वे एक अटल सत्ता का परिचय पाते हैं।

दिप जाते हैं और निनवते  
आकर्षण में सिंचे हुए  
तृण बीरघ सहस्रों हो रहे  
जिसके रस से सिंचे हुए  
सिर नीचा कर किसी सत्ता  
सब करते स्वीकार यहाँ ;  
सदा मौन हो प्रवचन करते  
जिसका वह अस्तित्व कहाँ ?  
हे अमल रमणीय ! कौन तुम ?  
यह मैं कैसे कह सकता

कैसे हो ? क्या हो ? इतना तो

भार विचार न सह सकती ।

हे विराट ! हे विश्व देव ! तुम

कुछ हो ऐसा होता भान

मन्द गम्भीर धीर स्वर-सयुक्त

महो कर रहा सागर गान ।

( कामायनी )

प्रसादजी दुःखवादी अथवा हैं क्योंकि दुःख के अस्तित्व को आशावाद में भुला नहीं सकते किन्तु उनका दुःखवाद सुखवाद से विमुक्त नहीं है । संसार में दुःख-सुख दोनों का ही अस्तित्व है । यद्यपि सुख क्षणिक है । तथापि यह इसलिये उपेक्षणीय नहीं है--

“अन्धकार का जलधि लाँच कर

घाँघोरी दशि - किरनों,

मन्तरिक्ष छिश्केगा धन - कन

निशि में मधुर तुहिन की ।

इस एकान्त सृजन में कोई

कुछ बाधा मत डालो,

जो कुछ घपने सुन्दर से हैं

हे देने दो इनको ।”

×

×

×

×

मानव - जीवन बेदी पर

परिलय है विरह मिलन का

दुःख - सुख दोनों नाचेंगे

है संत आँख का मन का

वास्तव में सुख-दुःख समत्व का खेल है यदि मनुष्य अहम्कार भाव को मिटा दे तो उसके लिये न दुःख रहता है और न सुख ।

हो उदासीन दोनों से

दुःख-सुख से भेदा धराएँ

समता ही हानि उठा कर

दो रव हुए मरणाएँ

( आँसू )

यही गीता का भी उपदेश है। वास्तव में मनुष्य ग्रहणकार को छोड़ दे तो सुख-दुख न रहे। संसार में सुख-दुख का मेल है। इसलिये सुख में दुख को भूलना नहीं चाहिये।

प्रसादजी का दुःखनाद अतृप्त वासना का दुःख नहीं है। सुख की अति-शयता स्वयं दुःख में परिणत हो जाती है। मिलन में विच्छेद लगा रहता है। जीवन में मृत्यु की छाया का मिश्रण रहना है, इसलिये एक के हपोल्लास में दूसरे को न भूलना चाहिये। प्रेम में कुछ मिलना होना ही नहीं है। प्रेम के अभाव को सारा ससार पुकार रहा है किन्तु प्रसादजी कहते हैं कि उसका पाना नहीं होता उसमें देना ही होना है। जब उसकी स्थिति ही ऐसी है तब उसमें निराशा या असन्तोष के लिये कहाँ गुजायश है।

पात्र दे ! वह भित्ति है जब  
उसकी लो देते ही हैं सब  
प्राप्ति के कल-कल से गिन पर  
यह विषय लिए है श्वस उधार  
तु क्यों फिर उठता है पुकार ?  
मुझको न मिला दे कभी प्यार।

प्रसादजी ईश्वर के सम्बन्ध में अज्ञेयवादी नहीं हैं। उनकी कविता में पूर्ण आस्तिकवाद की झलक है। इतना ही नहीं वे राम कृष्ण आदि के लिए भी बड़े भक्ता के भाव रखते हैं। 'काल' में वर्णित भारतवर्ष के सम्बन्ध में कहे हुए स्वामी कृष्णशरण के वचनों में उनसे धार्मिक विचारों की कुछ झलक मिल सकती है। उन विचारों में धर्म के ढोंग और आडम्बर के लिए स्थान नहीं। वास्तव में भावना ही उनका धर्म मालूम पड़ता है। राम कृष्ण भी उसी मानवता की मूर्ति होने के कारण उपास्य बने थे। प्रसादजी अपनी कविताओं में तो कुछ द्वैतवाद की ओर झुके मालूम होने हैं, किन्तु नाटकों में अद्वैतवाद की झलक मिलती है—

हम सब में जो खेत कर रहा प्रति मुन्दर परदाई-सा

आप जिय गया आकर हथ में फिर हमको आवार दिया

पूर्णानुभव करता है जो 'महमिय' जित सत्ता का

'तू मैं ही हूँ' इस चेतन का प्रत्यक्षमय गुञ्जार दिया।

प्रसादजी यह मानते हुए मान्य पड़ते हैं कि जो कुछ होता है ठीक होता है। यह बात 'जनमेजय के नाग-यज्ञ' में दिखलाई पड़ती है। जनमेजय के नाग-यज्ञ



में वेदव्यासजी को नियतिवादी दिखलाकर प्रसादजी ने इस ओर अपना झुकाव दिखलाया है। यही नहीं कहा जा सकता कि स्वयं उनके विचार क्या हैं।

उनके धर्म में कर्मकाण्ड की एक गौण स्थान मिलता है। कामायनी में कर्म को श्यामचित्रित किया है। धर्म में वे हत्याकाण्ड का तो घोर विरोधी हैं। बलिदान के विरुद्ध बने जोर की आवाज़ उठाई गई है। स्कन्दगुप्त में भी बलिदान का घोर विरोध किया गया है। जनमेजय के नाग युद्ध में यशों का युग समाप्त किया गया है। कामायनी में भी अश्व और मनु का बलिदान के ऊपर ही मन मैला हुआ। इड़ा भा जन-सहारा के सम्बन्ध में क्या सुन्दर उपदेश देती है—

‘बयो इतना छातक ठहर जा ओ गबैलि  
जीने दे सबको फिर तू भी सुख से जी ले’

“Live and let live” इस उपदेश को यदि इस ओर अमरीका वाले अपने हृदय में धारण कर सकें तो समाज का कितना कल्याण हो।

प्रसादजी के सामाजिक निचार बड़े उदार मान्य होते हैं। वर्ण व्यवस्था को वे मानते हैं किन्तु वे उसको दूसरों पर अत्याचार करने का साधन नहीं बनाना चाहते। वे स्वामी ब्रह्मशरण के मुख से कहलाते हैं—

‘वर्ण भेद सामाजिक जीवन का क्रियात्मक विभाग है। यह जनता के कल्याण के लिये बना, परन्तु द्वेष की सृष्टि में, दम्भ का मिथ्या गव उत्पन्न करने में, यह अधिक सहायक हुआ है। जिस कल्याण-बुद्धि से इसका आरम्भ हुआ वह न रहा, गुण कर्मानुसार वर्णों की स्थिति नष्ट होकर, अभिजात्य के अभिमान में परिणत हो गई।’

द्विर्वा के अधिकारों के पूर्ण पक्षपाती हैं। ‘यत्र नार्यस्तु पूज्यन्ते रमन्ते तत्र देवता’ में आप पूर्ण विश्वास रखते मान्य पढ़ते हैं। प्रवृत्तामिनी में नारी-सत्त्व का बड़ा ओन्नपूर्ण प्रतिपादन मिलता है। द्विर्वा पुरुष की मर्यादा नहीं है। वे दास्यत्व सम्बन्ध को सहज में ठुकरा देने की वस्तु नहीं मानते। किन्तु यदि पुरुष अपने उत्तरदायित्व को भूल जाय, माँगो दुष्ट शरण न दें, स्वेच्छाचार करें तो आपत्ति धर्म में द्विर्वा प्रवृत्तामिनी की भाँति अपना पथ निश्चित कर सकती है। इसी के साथ साथ वे स्वतन्त्र प्रेम के भी पक्षपाती नहीं मान्य पढ़ते। एक घूँट में स्वतन्त्र प्रेम के प्रचारक आनन्द जी प्रेमनता का हाथ से शरवत का एक घूँट पीकर विवाह के सम्बन्ध में बँध जाते हैं।

-प्रसादजी पारिवारिक जीवन में सबसे हिल मिल करे रहने और सम्मिलित परिवार के पोषक प्रतीक होने हैं। वे मुन्वी परिवार का आदर्श 'अज्ञातशब्द' में दिन सुंदर शब्दों में वासवों के मुख से कहलाते हैं—

वस्त्रे वस्त्रों से खेनें, हो स्नेह बढ़ा उनके मत मे,  
कुल-सम्भो हों मुदित, भरा हो मगन उनके जीवन मे।  
मधुकां हो सन्मानित, हो सेवक सुखी प्रणत अनुवर,  
शान्तिपूर्ण हो स्वामी का मन, तो स्पृहणीय न हो दयो पर ॥

प्रसादजी के राजनीतिक विचार बड़े उदार हैं। वे गान्धी जी की भाँति राजनीति को धर्मनीति के आधीन रखना चाहते हैं। उनमें सन्तोष की भाषा अधिक है। त्रियो और जीने दो के मानने वाले मालूम होते हैं, किन्तु मान मर्यादा के साथ। मानहीन जीवन से तो मरना ही भला समझते हैं। वे मर जाने को तो अच्छा समझते हैं किन्तु सहार व विरोधी हैं।

महाराज अन्तेक क, चिन्ता में इस धान को उन्होंने भली प्रकार बतलाया है—

दूरागत ध्वन-ध्वनि फिर, क्यों गूँज रही है अस्विर  
कर विजयी का अभिमान भग, यह महा दम्भ का दान—  
पीकर जनग का आसप—कर चुका महा भीषण रव  
मुख दे प्रारी को मानव, तज विषय पराजय का कुडग।

वे उस महत्वाकांक्षा के पक्षपाती नहीं जिसने सहार हो। वे राजाओं के अवाधित अधिकार के भी हिमायती नहीं। इडा कहती है—

आह प्रजापति यह न हुआ है अभी न होगा,  
निर्वाधित अधिकार आज तक कितने भोगा

× × × ×

प्रसादजी की रचनाओं में स्थल-स्थल पर सुंदर विचार भरे पड़े हैं। वे आज कल के यन्त्रवाद के भी विरुद्ध मालूम होते हैं—

प्रवृत्त शक्ति तुमन यनों से सघकी धोती  
शोषण कर जीपनी बना दी जर्जर जीनी।

विस्तार मग से लेख को यहीं समाप्त करना पड़ता है।

## प्रसाद का युग संदेश

—डा० शम्भुनाथ पाण्डेय

एक महाकवि की प्रतिमा में नहीं मानव जीवन की पहिचान, उदात्त-कल्पना और प्राञ्जन सैली आदि अनेक का-योचित, गुणा की अपेक्षा है वहाँ उस में युग वेदना की प्रहण करने की तथा वेदना का उपचार प्रदान करने की क्षमता भी अनिवार्य है। जो कवि जन जीवन में व्याप्त वेदना और निराशा के विषमज्वर और उसके कारणों का ठीक ठीक निदान नहीं कर सकता एव उस वेदना में धपकर समाज को उससे मुक्त करने का उपचार प्रदान नहीं कर सकता वह कवि प्रतिमा के अन्य गुणों से युक्त होने पर भी महाकवि नहीं कह जा सकता। वह जब तक द्रष्टा नहीं है तब तक स ग नहीं बन सकता। कबीर, जायसी, तुलसी, सूर आदि सतकवि महाकवि कहलाए क्योंकि उन्होंने अपने युग में व्याप्त वेदना और निराशा के क्षयरोग को पहचाना तथा पहचान कर अपना-अपना उपचार प्रस्तुत किया। और वह उपचार ही उनका युगसंदेश है जो युगसंदेश होते हुए भी उन्हीं परिस्थितियों में युग-युग का संदेश बन सकता है।

१६ वी० शती के उत्तरार्द्ध तथा २० वी० शती के पूर्वार्द्ध ने भारतीय जीवन के सम्मुख जिन विषम परिस्थितियों का सृजन किया था उन विषमताओं की वेदनाओं का प्रतुलन भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र, मैथिलीशरण गुप्त, जयशंकर प्रसाद, निराला आदि महाकवियों ने किया और अपनी-अपनी दृष्टियों से उनका समाधान प्रस्तुत किया। भारतेन्दु की दृष्टि आर्थिक और सामाजिक पराभव पर जमी और उ होने सामाजिक जाग्रति एव राष्ट्रीय संगठन को मुखिमार्ग ठहराया। मैथिलीशरण गुप्त की दृष्टि भी आर्थिक एव सांस्कृतिक पराभवन पर विशेष रूप से जमी और उनका समाधान भी भारतेन्दु के समाधान से पृथक् नहीं कहा जा सकता। निराला का विद्रोही स्वर ध्वंस और शक्ति की उपासना की प्रेरणक गया किंतु उसमें सामाजिक कलुष पर वज्र के समान टूट पड़ने की अथवा उस कलुष पर नर्मम व्यथात्मक अट्टहास करने की जितनी क्षमता या उतनी क्षमता समाज के सम्मुख कोई भावात्मक आदर्श प्रस्तुत करने की नहीं थी। जयशंकर प्रसाद की प्रतिभा आधुनिक कवियों में अग्रतम है। वे न तो भारतेन्दु अथवा मैथिलीशरण

युग के मार्ग पर चल सके और न निराला के समान उदाम शक्ति और विध्वंस की उपासना कर सके। कारण यह था कि प्रसाद जी जितने महान कवि थे उतने ही महान द्रष्टा भी थे। जीवन की मूल समस्याओं के चिन्तन और मनन में उनकी दृष्टि जितनी गहराई में जा सकी उतनी गहराई में आधुनिक युग के और किसी कवि की दृष्टि नहीं। विद्वान समीक्षक उनकी शैव आनन्दवादी, अथवा शैव सामरस्यवादी घोषित करते हैं किन्तु वे यह भी सफ़्त करते हैं कि शैव दर्शन जहाँ व्यक्तिवादी है—व्यक्ति की दृष्टि से सोचता है एव्य व्यक्ति की दृष्टि से ही उपचार खोजता है—वहाँ जयशंकर प्रसाद की चेतना समष्टिवादी है। मैं यह नहीं कहता कि प्रसाद की दृष्टि व्यक्तिवादी नहीं है, यदि वैसा होना तब तो उनकी छायावादी कवि की देशी में परिगणित ही नहीं किया जा सकता था किन्तु प्रसाद जी जहाँ युगजीवन की वेदना और निराशा पर दृष्टिगत करते हैं तथा उसका उपचार खोजते हैं वहाँ वे निश्चितरूप से समष्टिवादी बनजाते हैं। प्रसाद जी के युग संदेश का विवेचन करने के पूर्व मैं उस युग-यापी निराशा और वेदना का निर्देश करना चाहता हूँ जिससे युग के सामान्य कवि मत्न हो रहे थे।

छायावादी युग की यदि कोई सवमान्य भावगत विशेषता स्वीकार की जा सकती है तो वह उनकी व्यक्तिवादी दृष्टि है। व्यक्तिवादी दृष्टि इस युग को अपने पूर्व और परवर्ती युगों—द्विवेदी युग और प्रगतिवादी से पृथक् कर देती है। द्विवेदी-युग 'धनुर्धर मुकुन्दराम' का उद्धोष करते हुए भी भारतीय राष्ट्रीयतावाद से जहाँ प्राम ऊँचा नहीं उठ पाया है वहाँ प्रगतिवादी युग मानवतावाद का दम भरते हुए भी सर्वहारा वर्ग को ही अपना समवेदना का दान कर सका है, सम्पूर्ण मानव की दृष्टि में रख कर इन दोनों में से कोई भी युग चिन्तन नहीं कर पाया फिर भी छायावादी व्यक्तिवाद से भेद करत हुए हम इन युगों को समष्टिवादी ही कहेंगे क्योंकि इनके चिन्तन का विषय समान है व्यक्ति नहीं और इसके विपरीत छायावादी युग को चिन्तन का केंद्र विन्दु व्यक्ति है समाज नहीं। फलतः छायावादी युग की वेदना और निराशा अनुभूति व्यक्तिवादी है समष्टिवादी नहीं इसीलिए वह अधिक कटु और तीव्र है। सब न साथ दुःख का अनुभव करने में जो एक प्रकार का परितोष प्राप्त होता है व्यक्तिवादी होने के कारण छायावादी कवि उस परितोष का अनुभव नही कर पाया इसीलिए वह शोम, मय, ग्लानि और निराशा से घिरा उठता है—

“इतना भवेता थ ज मैं।”

क्षीणशक्ति और दुर्बल स्नायुओंवाला व्यक्ति जीवन की विषम परिस्थितियों से पराजित होकर पराजय को आत्मम्लानि से प्राप्त पाने के लिए निराशा को दार्शनिक रूप देने लगता है। वह जगज्जीवन को ही दुखद एवं हेय मानकर जीवन से पलायन करने को प्रस्तुत हो जाता है। जीवन की सम्पूर्ण दुर्बलताएँ जरा मरण आदि उस दर्शन का वन्दविन्दु बन जाती हैं। वह जीवन के सुखद पक्ष का शर या तो इक्षिप्त करता ही नहीं और यदि करता भी है तो तुरन्त ही उसकी चित्तवृत्ति उसने अन्तिम परिणाम—मृत्यु अथवा विनाश की सम्भावना का चिन्तन करने लगती है। छायावादी कवियों की यही दयनीय दशा थी जिस समय कामायनीकार अपनी 'अमर कृति' का सज्जन कर रहा था। कतिपय उद्धरण वाछनीय होंगे। अप्रैल १९२४ में अपनी 'परिवर्तन' शीर्षक कविता में सुमित्रा नन्द पत्र ने लिखा था —

हाय ! सब मिथ्या बात !—

आज तो सौरभ का मधुमात  
शिशिर में भरता सूती सांत !

x

x

x

x

अलित यौवन था रंग उभार  
हृदयों के हिलते बङ्गान,  
बच्चों के चिक्ने, दाले घ्मात  
कैबुली, कौंस, सिवार,

गूँजते हैं सबके दिन-चार,  
सभी फिर हाहाकार !

यह 'सभी फिर हाहाकार !' का स्वर निराशावाद का स्वर है जिस का शाश्वत् जीवन दर्शन का रूप दे दिया गया है। सन् १९३३ में 'रूपराशि' शीर्षक गीत संग्रह में रामकुमार वर्मा ने इसी 'हाहाकार' को दूसरे शब्दों में व्यक्त किया था —

इन्द्र धनुष था यह जोड़ा

दुःख के पाले बादल में

अकित है इस क्षण या उस क्षण ।

'दुःख का काला बादल' पद्यों के 'हाहाकार' का ही पर्याय है और जीवन की क्षणिकता पर दोनों कवियों का समान बल है। जीवन के शाश्वत् रूप को—

संतति परम्परा या पुनर्जन्म के रूप में—सब दोनों कवियों में से कोई भी हृदय-गम नहीं कर पाया था; कारण उनका मानस निराशावाद के क्षयरोग से पीड़ित था। सन् १९३५ में 'रेखुछा' नामक गीत-संग्रह के 'जीवन-संगीत' एवं 'परदेशी' शीर्षक गीतों में दिनकर ने भी जीवन की निराशा को एक दार्शनिक रूप दिया है। आप लिखते हैं :—

सृष्टि चाट जाने को चंदी निनंघ भौत झकेली  
जीवन की नाटिका मजनि ! है जग में एक पहली  
यहाँ देखता कौन कि यह नन मधुकर, वह धमिमानी  
उठती एक हिलोर, झूमते पड़ित औ' धमानी

× × × ×

हरा भरा रह सदा यहाँ पर नहीं किसी का बाग सजी  
यहाँ सदा जलती रहती है सर्वनाश की आग मजी ।'

यह 'मर्धनाश की आग' सचमुच निराशावाद की श्रौंच थी जो परिस्थितियों की विपमता के कारण कवि मानव में मुलंग रही थी तथा जिसके विपरीत धुँए से हिन्दी-काव्य का दितिज धुँधला एवं वातावरण दम घोटने वाला बन रहा था। व्यक्तिगत निराशा जहाँ दार्शनिक जाया नहीं ओठ पायी वहाँ समाज से उदासी-नता एवं अतिवैयक्तिकता, हताशा और पराजय, परचाचाप एवं विपाद, आत्म-संदेश एवं आत्मग्लानि यहाँ ताकि मृत्युकामना जैसी घातक प्रवृत्ति के रूप में परिणत होगई है। इस छोटे से निबंध के अंक में न तो सब प्रवृत्तियों का निवेदन करने का अवकाश है और न अपेक्षा। फिर भी युगव्याप्त निराशा का आपकी आमात देने के लिए एक दो भीषणतम मनोनुस्त्वों की ओर सख्त अवश्य करूँगा क्योंकि इस निराशा की गहराई का आभास पाए बिना आप प्रसाद के युग-दर्शन की गरिमा का अनुमान भी न कर सकेंगे।

सन् १९३६-३८ में बीच बन्धन जी सोच रहे थे—'आओ, सो जाएँ, मर जाएँ' अथवा 'जल जाऊँगा अपने कर से रख अपने ऊपर दँगारे !' जैसे मर जाना अथवा अपने ऊपर रखना कोई मुद्दियों का खेल हो। यह भीषण संकल्प नहीं था अपितु निराशावाद रूपी मृगी का एक फिट था या यूँ कहना चाहिये कि मानसिक क्षयरोग की वह लक्ष्मण रेखा थी जो वातावरण को दूषित करके बीमारी के कीटाणुओं को समाज में सन्तुलित करती है। नरेन्द्र शर्मा भी इसमें अपनी भीषण स्थिति का इन शब्दों में उद्घाटन कर रहे थे—

एक, हृदय की कायरता है,  
 और दूसरी छलना मन की,  
 इन दोनों के संग सहारे  
 घसती जाती गति जीवन की !

X

X

X

X

कई बार सोचा, मर जाऊँ  
 किन्तु वहाँ छ साहस पाऊँ  
 ऐसी शक्ति कहाँ से लाऊँ  
 जाऊँ अपने लिए सजाऊँ  
 मुक्त की सैज अगर बन्दन की ।

जिस युग में जिन परिस्थितियों की प्रेरणा से छायावादी कवि मरने तक का साहस नहीं पा रहे थे उन्ही युग में, उन्हीं परिस्थितियों में छायावादी कवि प्रसाद "शक्तिशाली हो, विजयी बनो" का उद्धोष कर रहे थे। और यह घोषणा उन्होंने क्षणिक आनेवाले आक्रान्ति नहीं की थी अपितु एक सुनिश्चित जीवन दर्शन के रूप में अपना युग-संदेश मगध राष्ट्र के सम्मुख उपस्थित किया था और इस दर्शन का उल्लेख उन्होंने सम्पूर्ण भ्रष्टा सर्ग में किया है।

सन् १९२१ तथा १९२१-२२ के राष्ट्रीय संग्राम की विफलता के रूप में निराशा और पस्तहिम्मती की तो हिमानी लहर भारत के एक कोने से दूसरे कोने तक बही थी, कवि ने उसका अनुभव किया था और भ्रष्टा सर्व मनु का मनो-वृत्ति मानो पराजित राष्ट्र की मनोवृत्ति का प्रतिनिधित्व करती है। भ्रष्टा सर्ग के पश्चात् 'कामायनी' का एक 'प्लॉट' समाप्त हो जाता है और कवि मानव मनो-जगत की अन्य दुर्बलताओं का चित्रण प्रारम्भ करता है। सच पूछा जाय तो भ्रष्टा सर्ग तक के मनु वह मनु रहते ही नहीं त्रिजको प्रसार ऊर्जस्थित वीर्य से दीप्त व्यक्तित्वयुक्त तस्मात् तपस्वी के रूप में 'हिमगिरि के उत्तुंग शिखर पर' देखा था। भ्रष्टा सर्ग तक के मनु एक नष्ट प्रायः राष्ट्र के मग्नाग्रोशेष का प्रतिनिधित्व करते हैं, जो अपने स्वर्ण अतीत के विनाश की चिन्ता में मग्न हैं—विश्व तथा निरुपाय है। मनु के इस व्यक्तित्व की समीक्षा यदि आधुनिक युग की पोटिका पर की जाय तो उनकी चिन्ता और निराशा साम्राज्यवाद से आक्रान्त मारताय समाज की चिन्ता और निराशा है, जिसका अनुभव तत्कालीन अन्य कवि कर रहे थे। एक

सामान्य कवि और महाकवि में यही अन्तर है कि प्रथम की दृष्टि जहाँ नीहारपूर्ण वर्तमान का भेद न करके भविष्य का स्वर्णिम प्रकाश का साक्षात्कार नहीं कर पाती वहाँ द्वितीय की दृष्टि वैसा करने में समर्थ होती है। प्रसाद जी के हृदय में जीवन के प्रति आस्था ही यो और वह आस्था ही भ्रद्वा का रूप धारण करके हमारे सामने उपस्थित हुई है। भ्रद्वा सर्ग के मनु और भ्रद्वा का वार्तालाप पराजित मनोवृत्ति और जीवन की आस्था का वार्तालाप है। जीवन की आस्था किमी भी भीषण परिस्थिति से हार नहीं मानती। उसका उदय निराशा और पराजित मनोवृत्ति के कुहासे का भेदन कर डालता है। भ्रद्वा सर्ग में यही हुआ है। दूसरे शब्दों में भ्रद्वा के द्वारा मनु को दिया गया स्निग्ध उपदेश प्रसाद के कोमल हृदय के द्वारा राष्ट्र को दिया गया युग-संदेश है। जिस प्रकार किसी घातक रोग से पीड़ित रोगी को किसी कोमल घाण्णी, दुलार वात्सल्य और सहानुभूति की अपेक्षा होती है उसी प्रकार निराशा हृदय को जीवन-क्षेत्र में पुनः प्रेरित करने के लिए कान्ता सम्मिलन कोमल घाण्णी की ही अपेक्षा थी। इसीलिए कवि ने मनु की निराशा और ग्लानि को दूर करने के लिए भ्रद्वा का सृजन किया है किसी देव या ऋषि का नहीं।

भ्रद्वा के मनोहर और उदार व्यक्तित्व को पाकर मानो मनु की वेदना उमड़ पड़ती है और वे अपने जीवन की सम्पूर्ण विषयता एक ही साँस में उसके सामने व्यक्त कर देने हैं। और कवि (प्रसाद) के कोमल हृदय की कान्त कल्पना की दिव्य लघु लहरी' भ्रद्वा मनु की व्यथा का अनुभव के उनको दुलार भरे शब्दों में समझने लगती है :—

‘तपस्वी ! क्यों इतने हो वतान्त ?

वेदना का यह कंसा वेग ?

भाह ! तुम कितने अधिक हताश

वताओ यह कंसा उद्देश !’

भ्रद्वा मनु से प्रश्न करती है केवल शिष्टाचारवश अन्यथा वह जानती है कि मनु के हृदय में जीवन से क्यों ग्लानि उत्पन्न हो उठी है। वह स्वयं ही एक कुशल वैद्य के समान वास्तविक रोग को पदचान लेती है :—

‘दुख के डर से तुम घनात

जटिलताओं का कर अनुमान,



काम से भिन्न रहे हो आज  
नविष्यत् से बनकर अनजान ।'

विस्तार मय से श्रद्धा का सम्पूर्ण कथन यहाँ उद्धृत नहीं किया जा सकता। उसे न तो संक्षिप्त ही किया जा सकता है न उसके किसी अंश को छोड़ा ही जा सकता है। अतः मैं पाठकों से अनुरोध करूँगा कि वे श्रद्धा सर्ग को पुनः पढ़ें। श्रद्धा के मुख से निकला हुआ एक एक शब्द जयशंकर प्रसाद का अस्त और भग्न हृदय राष्ट्र को आशा और जीवन का युग संदेश है इसमें किसी प्रकार का तर्क वितर्क प्रस्तुत नहीं किया जा सकता, और संदेश शाश्वत संदेश है जिससे किसी भी युग का कोई भी राष्ट्र या व्यक्ति जीवन की प्रेरणा पा सकता है।

---

# प्रसाद-साहित्य में प्रेम और सौन्दर्य

—डा० रामेश्वर लाल खडेलवाल 'तरुण'

प्रेम और सौन्दर्य का विषय अपने मूल रूप में काम—सृष्टि की मूल प्रेरणा से प्रगाढ़ आनिगन रूप में आवद्ध है। इस नाने प्रस्तुत विषय की जड़ तथा स्नायुजाल को समझने के लिए 'काम' तथा उसके साहित्यिक रूपान्तर 'रतिभाव' अथवा उसके चरम विकास 'शृंगार रस' की विवेचना अथवा प्रसंग प्राप्त है, किन्तु यह विस्तार प्रस्तुत लेख की सीमित परिधि को कदाचिन् असह्य हो उठे अतः 'प्रसाद' की प्रेम सम्बन्धी धारणा, जिसमें सौन्दर्य का विषय भी स्वभावतः समाविष्ट है, की विवेचना से ही प्रस्तुत लेख का प्रवर्तन समीचीन होगा। 'प्रसाद' की उक्त धारणा की, जो उनके व्यक्तित्व, वर्णित व संश्लेषित तथ्यों से ही हमें संकलित करनी है, हृदयंगम किये बिना उनकी प्रेम सौन्दर्य-सृष्टि का निर्घात महत्व बोध व मूल्यांकन असंभव ही है।

साहित्यकार का सत्य व्यापक सत्य होना है—ब्रांशिक अथवा खण्डित नहीं। समस्त जीवन, समस्त अंतःसत्ता, और समस्त जगत्—इन तीनों के पूर्ण समन्वय अथवा समाहार से ही उनका शाश्वत सत्य (नेवल सामयिक नहीं) तैयार होता है। कवि के सत्य में सत्, चिन् और आनन्द, सत्यं शिवं और सुन्दरम् तथा शक्ति, शोभ, और सौन्दर्य—ब्रह्म के तीनों स्वरूपों तथा भगवान् की विभूतियों का—संगम ही जाता है। जब इस व्यापक सत्य की उपेक्षा करके किसी व्यक्ति, सम्प्रदाय अथवा संस्था द्वारा किसी आशिक सत्य का अनुभव, प्रतिष्ठा अथवा प्रचार का दुराग्रहपूर्ण उपक्रम होता है तो व्यक्ति अथवा समाज के जीवन में वैषम्य व अमनुलन उत्पन्न हो जाता है, और फिर इनके विकारों से मुक्ति, निर्ग्रन्थ, स्वच्छ व स्वाभाविक जीवन का स्थापना के लिए आवश्यक हो जाती है। मानव-जीवन का सत्य मानवीय अनुभवों, परिस्थितियों व सीमाओं की निरन्तर उपेक्षा करके नहीं चला सकता। जहाँ इस प्रकार का प्रयत्न किया जाता है वहाँ छद्म व दम का प्रवेश हो जाता है। ('प्रसाद' के 'इरावती' नामक उपन्यास, 'देव रथ' नामक कहानी तथा विशाख, रुद्रदत्त आदि नाटकों में हासोन्मुख बौद्ध-काल से सम्बन्धित चित्र इस बात के प्रमाण हैं।) मानवीय दुर्बलताओं से ऊपर

उठकर—प्रवृत्ति पर विजय पाकर—जीवन की उच्च भूमियों को प्राप्त करने का अर्थ, इष्ट, दुराग्रह, आत्म वचना या मिथ्याचार कभी नहीं होता। दुर्भाग्य से बड़े बड़े साधक व विचारक भी इन दुर्गुणों से न्यूनाधिक रूप से ग्रस्त हो जाते हैं और वास्तविक मानवीय सत्ताओं की उपेक्षा कर अपनी एक विशेष दुराग्रहशाल प्रवृत्ति की कठोर प्रेरणा से जीवन के भयंकर दार्शनिक व धार्मिक अतिवादों की सृष्टियाँ कर बैठते हैं। इसीलिए एक और घोर प्रिलगसिता का प्रतीक 'साधो, पीधो, मौज उड़ाओ' वाला जीवन दर्शन तैयार हो जाता है तो दूसरी ओर पचाग्नि तप कर कुण्ठ से देह चिरवाकर इष्टपूर्वक ब्रह्मानुभव का। ये दोनों ही अतिवाद न्यूनाधिक रूप से असंतुलित, अस्वस्थ व केन्द्रब्युत्त मस्तिष्क के दुष्परिणाम कहे जा सकते हैं।

साहित्यकार अथवा कवि इन दोनों ही अतिवादों को बचाते हुए मानवीय परिस्थितियों के अनुरूप स्वस्थ जीवन का दृष्टिकोण तैयार करता है और उसके द्वारा जीवन के सब विरोधों में अन्विति (Unity) व सामंजस्य (Harmony) स्थापित करने का प्रयत्न करता है। कवि की साधना मधुर साधना है। उसका गौरव भी उसकी इसी स्वरूप वाली साधना में निहित है। 'प्रसाद' का समस्त साहित्य प्रेम से आत्म रसूत, सनाथ, प्राणवान्, मधुर,—स्निग्ध व देश्वर्यशाली है। प्रेम के विस्तृत व व्यापक निरूपण के द्वारा ही 'प्रसाद' ने माननीय सीमाओं में आबद्ध मानव जीवन के इस महान्, व्यापक गभीर व मौलिक अनुभव में ही दक्षत्व का प्रतिष्ठान किया है। वही 'प्रसाद' व प्रेम साहित्य का गौरव व महत्त्व है। भक्ति का सरसता, उज्ज्वलता के वदोत (अनसमर्थों के द्वारा सत्ता केवल माया है, क्षणभंगुर है, तुच्छ है—आदि की तोतारटती बातों वाला नहीं) की आनन्दवादा भावना व गीता का निष्काम कर्मयोग—इन तीनों के जीवन रस से प्रसाद साहित्य सरस, सजल, उर्वर व पनामणि के समान हरा है।

तप नहीं केवल जीवन सत्य करण यह क्षणिक दोन अवसाद,  
तरल आशांसा से है भरत स रहा आशा का आह्लाद।

(कामायनी)

पृथ्वी ने जीवों के लिए नितान्त सहज स्वाभाविक इस प्रोज्ज्वल मानवीय दृष्टिकोण की प्रतिष्ठा के लिए प्रसाद ने जीवन भर कितना संघर्ष किया! 'प्रसाद' साहित्य के चौड़े पाटवाली इस जलपुत्र ने छट पर छड़े होकर जटा

नजर हो डालिये ! जीवन को सुखा कर ककाल बना डालने वाले शुष्क दर्शनों के लौह पनों से मुक्त कर मानव जीवन को सरस व मंगल हरियाली से लहलहाता बनाते का प्रयत्न करने वाला 'प्रसाद' साहित्य हम मिट्टी के कीड़ों के लिए कितने काम का चीज है ।

'प्रसाद' ने अपने सारे साहित्य में इस प्रेम सम्बन्धी दर्शन अथवा विचारधारा के द्वारा जीवन के उक्त अतिवाद अथवा आत्यंतिक विरोधों का सामंजस्य घटित करके दिखाया है और इस प्रकार मानवीय परिवेश में ही प्रेम व सौंदर्य का उज्ज्वल सांस्कृतिक स्वरूप उद्घाटित किया है ।

प्रेम सौंदर्य का विषय अत्यंत विस्तृत व विशाल है । शृंगार रस का स्थायी भाव 'रति' प्रेम के सभी रूपों (प्रणय भक्ति, भद्रा वासल्य, देशप्रेम, प्रकृति प्रेम, सूक्ष्म व प्रति प्रेम आदि) के मूल में है किन्तु प्रणय या दाग्यत्य रति (मनोविज्ञान शास्त्र में सुप्रतिष्ठित स्थापनाओं के अनुसार) सब प्रेम सम्बन्धों के मूल में है अतः शृंगार रस व वन्द्य अथवा भर्तृविदु तक ही इस विषय को सीमित रखा गया है । इसी प्रकार सौंदर्य का प्रपञ्च भी विस्तृत व विशाल है । प्रेम का स्वरूप ही हमारी सौंदर्य दृष्टि व सौंदर्यानुभव का नियमन किया करता है अतः प्रस्तुत लेख की सीमित परिधि में आते सौंदर्य चर्चा में प्रणय-जनों के अनुभव पथ में आने वाले सुन्दर पदार्थ, सौंदर्य बोध अथवा सौंदर्य की अनुभूति ही निहित है । सौंदर्य की दृष्टि से प्रकृति का अपना स्वतन्त्र महत्त्व भी है, इसमें कोई संदेह नहीं । किन्तु प्रस्तुत लेख में प्रकृति का सौंदर्य शृंगार रस की दाग्यत्य प्रणयानुभूति के व्यापक संदर्भ में ही निहित समझा जाना चाहिये । इस प्रकार प्रस्तुत लेख की अपनी स्पष्ट सीमाएँ हैं ।

### 'प्रसाद' का प्रेम-दर्शन—

'प्रसाद' का प्रेम सम्बन्धी धारणा और भावना अत्यन्त उच्च है । वैष्णव और प्रणुत्व के दो कुलों के बीच बहने वाली 'प्रसाद' की यह मानवीय प्रेम धारा परम गंभीर तरंगवती स्निग्ध निर्मल, शीतल प्रासदायिनी व सतत् गतिवान् है । 'प्रसाद' ने मानव जीवन की विराट् पट्टी पर अंकित मानवाय क्रिया-कलापों की मय दृश्यावस्थियों के बीच, प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में प्रेम सम्बन्धी जा सध्य हमारे लिए छोड़े हैं, उनका सकलन व संयोजन करके 'प्रसाद' का एक मरा पूरा व सुचरित्रित प्रेम दर्शन सहज ही खड़ा किया जा सकता है । उनकी धारणा में प्रेम ही दो आत्माओं का सच्चा परिचय है, वही सच्चा सम्बन्ध है । (भरना) । उसके लिए सब

पपीहे सी पुकार लगा रहे हैं पर यह मिलता नहीं। वस, वह तो केवल दिया जाता है। (लहर) यदि वह मिलेगा भी तो केवल आत्म विसर्जन से ही। (लहर) देना हो जितना दे दे नू, लेना कोई यह न करे'। (कासायनी)। प्रेम यौवन में आता है—इतना उभाव, विकास प्रकुल्लता व स्फूर्ति लिये—मानों साक्षात् मधु-श्वशुर पथ भूलकर जीवन में आ गई हो (लहर)। यौवनोदय के साथ ही सरल हृदय में उत्कट इच्छा होती है कि कोई भी सुन्दर मन अपना साक्षी हो। प्रत्येक नवीन परिचय में उत्सुकता रहती है और मन में एक बार तो सर्वस्व छुना देने की सन्नदता रहती है, (चन्द्रगुप्त)। जो कुछ भी सुन्दर अपने पास होता है, वह भेंट में चढ़ा दिया जाता है, (लहर)। बुद्धिमान्नी अथवा समझदारी से प्रेम की श्रुति—यौवन—चली जाती है। यौवन। माना रंगीय उल्लास का नव सा उमक पड़ता है। हृदय सुन्दर हो जाता है। किन्तु हाथरी विडम्बना यह कठोर ससार हमारे प्रेम को खिलाने और लहलहाने नहीं देता। “अकस्मात् जीवन कानन म एक राका रजनी की छाया म छिपकर मुर वसत घुस आता है। शरीर की सब क्यास्थि हरी भरी हो जाती हैं। सौन्दर्य का फेरिल—‘कीन’ कहकर सबकी गेहने टोकने लगता है, पुकारने लगता है। फिर उसी में प्रेम का मुकुल लग जाता है, तोंख भरी स्मृति या मकरद सी उत्सम छिपी रहती हैं।”—‘हृदय नीरव अभिलाषाओं का भीड़ हो जाता है। जीवन व प्रमात का मनोहर स्वप्न विश्व भर को मदिरा बनकर उन्माद की सहकारिणी कोमल कल्पनाओं का मझार हो जाता है, (चन्द्रगुप्त)। हृदय अपने प्रिय को अपने यौवन के पहले ग्रीष्म को अर्द्धरात्रि में आलोकपूर्ण नक्षत्रलोक से कोमल हीरक कुसुम के रूप में आने देखता है। विरव के अस्त्रय कोमल कठों की रसीली तानें पुकार बनकर प्रिय का अभिनन्दन करने उसे सँभालकर उतारने के लिए, नक्षत्र लोक ना जाती हैं। शिशिर कणों से सिक पवन उसके उतरने की सीढ़ी बनता है। उषा स्नायत करती है, —चाटु-कार भलधानिल परिमल की इच्छा से परिचारक बनता है और धरतीरा मल्लिका के एक कोमल वृन्त का आसन देकर उसकी सेवा करने लगता है।” (अनातशु) कुसुम मकरन्द की वर्षा होने लगती है, प्राणपरीहा आनन्द से चील उठता है। वाल अक्षय सी प्रिय की छवि प्रकट होकर शून्य हृदय को नवल रंग से रजित कर देता है। मन प्रेम तीर्थ में स्नान करके पवित्र व उत्साहपूर्ण हो आता है। जीवन ने इस प्रथम प्रमात म प्रिय विमल आनन्द भवन सा हो जात है। फिर प्रिय से मिलन होता है। माना स्वर्ग और पृथ्वी मिल गये हों। अग्न्या) प्रकृति के सानों तार एक लव में गूँज उठते हैं। चारा ओर प्रकुल्लता, दाति, रमिनी,

स्फूर्ति व प्रेरणा का साम्राज्य स्थापित हो जाता है। दृष्टि पथ में सृष्टि आलोकमयी हो उठती है। सारा विश्व वैभव सम्पन्न हो उठता है, (भरना)। ऐसे प्रेमानुभूति के मधुर प्रहर में यदि प्रियतम से हम विछुड़ भी जायें तो प्रिय का यों स्मरण करते हैं—“अमृत के सरोवर में स्वर्ण कमल खिल रहा था, भ्रमर वशी बना रहा था, सौरभ और पराग की चदल पहलू थी। सवरे सूर्य की किरणें जो चूमने को लोटती थीं, सत्त्वा में शांतल चादनी उसे अपनी चादर से ढँक देती थीं, उस मधुर सौंदर्य, इस अताद्वय जगत् की साकार कल्पना की ओर मैंने हाथ बढ़ाया था, वहीं स्वप्न टूट गया”। (स्फन्दगुप्त)।

ऐसी दिव्य अनुभूतियों वाला प्रेम इस जीवन में किसे स्पृहणीय नहीं? कौन अभाग्य जीवन के इस महान् अनुभव में वंचित होकर अपनी ससार-यात्रा निरर्थक करना चाहेगा। जो इस अनुभव से वंचित होकर केवल रुदन स्पर्ध ही लेकर लौटा उस अभाग्य के लिए कवि केवल यही कहकर आह भर उठता है—

“सौंदर्य-जलधि से भर साथे केवल तुम अपना गरल पात्र।”

(कामायनी, इडा सर्ग)

ऐसे प्रेम की प्राप्ति के लिए किया गया रुदन व हाहाकार भी संगीत बन जाता है (श्रौं५)। ऐसे उत्कट प्रेम के पथ का ताप व प्याला जीवन को पारा कचन बना देती है (भरना)। ऐसे तत्त्वा से बना हुआ यह प्रेम जीवन को उदात्त पवित्र, शान्तिपूर्ण व मधुर बना देता है (श्रौं५)।

किन्तु जहाँ प्रेम ये स्वर्गीय विभूतियों लाता है वहाँ वह इस महान् प्रेम की रक्षा, पोषण व संवर्द्धन के लिए हमारे तत्त्वों की कड़ी परीक्षा भी लेता है। (प्रेम पथिक) प्रेम स्वयं भोग नहीं है। वह एक ऐसे पथ की यात्रा है जहाँ ऊपर छाया है तो नीचे सर्वत्र काँट बिछे हैं। प्रेम में स्वार्थ और कामना का पूर्ण हवन कर देना पड़ता है। प्रेम एक पवित्र पदार्थ है जिसमें कहीं कपट की छाया नहीं होती। यह प्रभु का स्वरूप है। प्रेम व पथ का उद्देश्य श्रांत भवन में टिककर पड़ जाना नहीं है अथिष्ठ पूर्ण आत्मानुभूति के लिए उस सोमा पर पहुँचना है जिसने आगे काँट और राह नहीं होती। मोह तो रूपजय होता है, किन्तु प्रेम उदार व प्रगल्भ है। इसीलिए कार्य रहता है—‘मेरे हृदय उदार बनी’ (नहर)। प्रेम जगत् का चालक है। इसका आकर्षण में खिचरर ब्रह्मांड का

अणु-परमाणु सक्रिय है। इसी के बल से वृक्ष पुराने पत्ते भाड़कर नया वसंत पाते हैं। प्रेम का एकमात्र सिद्धान्त है—अपना सभी अस्तित्व मिटा देना तथा सारे समार में अपने प्रियतम को ही देसना। ऐसी स्थिति में विरह का कोई भय नहीं रहता। फिर तो किसी से द्वेष भी नहीं हो सकता क्योंकि सारा विश्व तो प्रियतममय हो ही चुका। संयोग वियोग वैसी स्थिति ही नहीं रहती। हतना ही नहीं स्थूल जगत की सब सशार्प ही मिट जाती हैं केवल एवम सत्य सत्य प्रेममान का ही अग्रगण्य साम्राज्य हो जाता है। (प्रेम पथिक)। यही महान् अमर व आदर्श प्रेम है। फिर ऐसी पुकार लगाने को जीवन में आवश्यकता ही नहीं रहती कि—‘मुझको न मिला रे कहीं प्यार !’ (लहर)। प्रेम ही मुक्ति है, प्रेम ही शक्ति है। प्रेम से ही हृदय शुद्ध सुवर्ण बनता है। प्रेम ही हृदय तथा जीवन को सौन्दर्य प्रदान करता है। (भरना) प्रेम की इसी मंगल विधायिनी एवं लोककल्याणकारिणी शक्ति का अनुभव करके कवि सर्वत्र प्रेम की पताका फहराना चाहता है—

‘प्रलय प्रभञ्जन अलस मर्या हो, चहरे प्रेम पताका !’ (भरना)

इस प्रकार ‘प्रेम’ जीवन की कुछ छिपी हुई गहरी बात है (भरना)। तुमुल कोलाहल कलह में हृदय की बात है (कामायनी)। यह केवल भौतिक जन्म-मरण के दो बिन्दुओं के बीच की ही बात थोड़े ही है ! यह तो अनंत जीवन और अनन्त पथ की कहानी है। (भरना) सारी प्रकृति व मानव-जीवन प्रेम के बिना जड़ है। प्रेमका आलोक लेकर, अनन्त जगत् की यात्रा करते हुए, अनन्त पथ से हम इस ससार में आते हैं और चित्ति का दीप जलाकर सारी प्रकृति को ज्ञापार्थक आलोकित कर देते हैं (भरना)। यह सृष्टि पर मानों हमारा उपकार है। ऐसा महान् प्रेमानुभव जिस प्रेमालवन के सहारे होता है वह भी कोई भौतिक व्यक्ति थोड़े ही है। वह तो मानों प्रकाश व सौरभ के बादलों पर से किसी अमरलोक से आता है। (भरना)। ऐसी प्रिया विश्वमंदिर की मणिदीप है और कल्याणमयी शीतल ज्वाला है। ऐसे प्रिय से बिछोह हो ही कैसे सकता है। यदि भौतिक जगत् में बिजुड़ भी गये तो अनन्त जीवन पथ पर कहीं न कहीं मह-पथ में फिर टकरा जायेंगे। यही इस प्रेम की शक्ति, अमरता व अनन्तता है (आँसू)। प्रिय और प्रेमी, आत्मा के नाते, देखते ही चिर परिचित से लगते हैं क्योंकि प्रिय तो हमारे जन्म-जन्म का जीवन है (आँसू)। ऐसा है

यह दिव्य प्रेमानुभव तभी तो अचानक किसी सुन्दर मोर में उसकी अनुभूति होती है—उसको कहते प्रेम—अरे अब जाना (भरना)। ऐसे दिव्य प्रेमका इस संसार में प्रचार होता है केवल अनन्य धरा के द्वारा—

यह सोला जिपकी धिस चली वह भूल शक्ति यी प्रेमरत्ना ।

उसका सदेश सुनाने की सृति मे आई वह भमला ।

(कामायनी)

इस प्रकार भौतिक परिवेश में ही कवि की कल्पना व अनुभूति प्रेम का अत्यन्त उदात्त, मध्य उज्ज्वल व आदर्श स्वरूप संचित करती है।

इन भावनाओं के द्वारा 'प्रसाद' की प्रेम धारणा अवश्य पर्याप्त स्पष्ट हो जाती है।

प्रेम की सरणियाँ अथवा कोटियाँ—

पर क्या इस कर्म-कोलाहल पूर्ण त्रिगुणत्मक संसार में ऐसे दिव्य प्रेम का अनुभव सामान्यतः सब कर पाते हैं! नहीं। पाशविक भोग लिप्सा और दिव्य प्रेम—इन दो कूलों के बीच में ही मानवों का प्रेमानुभव संचरण करना रहता है। व्यापक दृष्टि से 'प्रसाद'—साहित्य में प्रेमानुभव के पाँच निश्चित सोपान किये जा सकते हैं जो निम्न प्रकार हैं :—

(१) सूक्ष्मनभ, आत्म प्रधान, आदर्शवादी रहस्योन्मुख अतीन्द्रिय प्रेम : जो 'प्रसाद' की आदर्श प्रेम-कल्पना का विभाम-नीह है,

(२) परिष्कृत व ऊर्ध्वगामी प्रेम—जो मिलनाभिमुख प्रेमी हृदयों की आशा है।

(३) औसत या सामान्य प्रेम जो सद्गृहस्थों के द्वारा सामान्य अनुभव का विषय है और जो सात्विक व राजसिक की सधि रेखा पर स्थिति कहा जा सकता है।

(४) राजसिक विलास प्रेम जो वीरों का पुरस्कार है व जगत् के तमस् को फाड़ने वाले शस्त्र-व्यसयियों अथवा बाहुबलियों का अधिकार है।

(५) अधम विलास-यंक में सड़ा गला प्रेम—जो मरणोन्मुख है, और सूखी पत्ती की तरह अपने नाश के लिए हवा को एक तरफ की प्रतीक्षा में अपनी साँस पर भुल रहा है।

इन पाँचों प्रकारों अथवा कोटियों में 'प्रसाद' के समस्त प्रेम-पात्र व



उनके जीवन व्यापार समाविष्ट किये जा सकते हैं। प्रथम व पंचम प्रकार—ये 'प्रसाद' के प्रेम के दो छोर हैं, जिनके बीच में द्वितीय तृतीय व चतुर्थ प्रकार का प्रेम न्यूनाधिक रूप में जीवन में देखने सुनने में आता रहता है। इन सब पर थोड़ा विस्तार से विचार किया जाय—

(१) प्रथम कोटि का प्रेम मानो 'प्रसाद' के आदर्श प्रेम की कसौटी है।

यह प्रेम अनायास कुसुम सा पवित्र व मृगा सा पावन है। इसमें व्यावसायिकता या पशुवृत्ति कहीं भी नहीं। 'गल मौन विसर्जन' है। इसमें हृदय में समस्त भाव वैभव अथवा अस्तित्व के समस्त गुणों का बड़ा ही चमत्कारपूर्ण व रोमांचकारी उमेष दिखाई पड़ता है। यह प्रेम निष्कामता की पराकाष्ठा को पहुँचा हुआ छा दिखाई पड़ता है (हाँ, मनोविज्ञान तो पवित्रतम व पूर्ण निष्काम प्रेम के मूल में भी इच्छा वा बीन बनाये बिना अपना अस्तित्व सफ़ल व मार्भरु न कर पायगा।) चाहे यह निष्कामता रो धोकर प्राप्त हुई हो चाहे हँसी-खुशी से। विरुद्रक का मल्लिका के प्रति प्रेम (अज्ञानशत्रु) अभिव्यक्ति के आधार पर इसी कोटिका अंचता है। मातृगुप्त (स्कन्दगुप्त) का अपनी अलौकिक प्रणयिनी के प्रति प्रेम इसी उच्चता को पहुँचा हुआ दिखाई पड़ता है। 'प्रेम पथिक' का क्रिशोर भी इस स्थिति को पहुँच चुका है। चन्द्रगुप्त की मलविका इसी प्रेम की वेदी पर नीरव विसर्जन करके हम चमत्कृत कर देती है। 'आँसू' का प्रेम भी इसी धरातल का है। आकाशदीप, प्रलय, कला, हिमालय का पथिक, समुद्र सन्तराज आदि कहानियाँ इसी उच्च प्रेम की भाँव स्मारक हैं।

आध्यात्मिकता या रहस्योन्मुखता की सबसे अधिक गुंजाइश इसी कोटि के प्रेम में दिखाई पड़ती है। कल्पना और भावुकता का अपार ऐश्वर्य भी यहाँ बिलसता हुआ मिलता है (यद्यपि आगामी कोटि के प्रेम में भी यत्न पर्याप्त रूप में उपलब्ध होने हैं)।

(२) प्रथम व द्वितीय दोनों ही कोटियों के प्रेम अपने स्वरूप व सामिकता में पर्याप्त समानता रखने हुए भी कुछ भिन्न दिखाई पड़ते हैं। पहले में प्रेम मानवीय परिवेश में समभव निर्विकारता, शुभ्रता व निर्द्वन्द्वता की भीमा को पहुँचा हुआ सा दानता है। उसमें आध्यात्मिकता की स्थापना हो जाती है या होने की पूर्ण संभावना है किन्तु द्वितीय कोटि के प्रेम में उतना उच्चता की संभावना नहीं दिखाई

पड़ती। काम-याधि अथवा इच्छा अन्य प्राणों का हा हाकार ही अधिक रहना है। हों विरहोचित रिंग्वता व पावनता के कारण उसमें भी ईश्वरीयता का हल्का सा आभास अवश्य अनुभूत होता है। 'अर्थी' कहानी को ईरानी-नायिका, देवसेना, कर्नेलिया, कल्याणी, चारुव्य, भ्रुवस्वामिनी, स्कन्दगुप्त तथा आकाश-दीप कहानो के नायक-नायिका आदि पात्रों का प्रेम इस कोटि के प्रेम में रखा जा सकता है।

(३) तृतीय कोटि के प्रेम में धर्माचरण में रम व मर्यादा प्रेमी सभी सद्-दृष्ट्य, धानप्रस्थी, विवेका, निस्पृही, साधुवृत्ति से आर्जविष्का का अर्जन करने वाले, मदाशयी, सुधीर साध्व्य समीर सो गति वाले दार्शनिक आदि पात्र रखे जा सकते हैं।

(४) इस कोटि में हम प्रायः उन सभी वीरभोग्या वसुधरा के प्रिय वरेण्य व आदर्श नृपतियों तथा धीरों को रख सकते हैं जो "एक काम से तलवारों की और दूसरे से नूपुरों का भजनकार सुनते हैं" (स्कन्दगुप्त)। राजसिक्क अथवा सात्त्विक विलास माना उनके कष्टकाकीर्ण जीवन-पथ पर चलने और विश्व को तामसिक शक्तियाँ से मुक्त व निरापद रखने का पारिश्रमिक है। चन्द्रगुप्त (भ्रुवस्वामिनी), चन्द्रगुप्त मौर्य व कुमारगुप्त जैसे पात्र इस कोटि में रखे जा सकते हैं।

(५) स्वेच्छाचारी विलासी व नराधम शासकों और अमर्यादित व उल्लूक श्रमन्तों, अनुसरदायी युवक-युवनियों, यत्नाचारी जमींदारों, परपीडक आततायियों व सुदखीर महन्तों, प्रमदाग्रों, विलासिनियों, महत्व-काक्षिणी प्रणय वचिताओं, वार-वचिताओं का प्रेम इस कोटि में रखा जा सकता है।

ध्यान देने पर इस प्रकार के प्रेम के निरूपण की एक विशेष सार्थकता भी दिखाई पड़ती है और वह यह कि इस तमस् की पृष्ठभूमि में पावन प्रेम की आभा अन्त में बड़ी दक्षि व कानि के साथ फूटती दिग्गई पड़ती है। 'प्रसाद' साहित्य में सर्वत्र अनर्गल व उच्छलित विलास का मयकर या शोचनीय परिणाम दिखाया गया है। रामगुप्त, नन्द तथा अन्य विलासी शासक नष्ट हो जाते हैं। देवनिर्गन्धन पथ भ्रष्ट होकर, निर्ग्रम होकर मारा मारा फिरता है। मुलदेव चौबे, अनवरी, श्यामलाल, महन्त (तिलली), फिलिप्स (चन्द्रगुप्त), श्रीचन्द्र, चौधम (ककाल), विलास, लानसा, कामना, महत्वाकाङ्क्षा (वामना), सब मयंकर परिणाम भोगते हैं। देवनिर्गन्धन का किशोरी के प्रति और मंगल का तारा के

प्रति ऐसा ही प्रेम है। पर्वतेश्वर कल्याणी के हाथों यमघाट लगता है। रूप-गविता विलास प्रेमिनी कमला (लहर) तुच्छ रूप की ज्वाला में जल भरती है। विजया आत्मग्लानि आत्म-हत्या करती है। दामिनी (जनमेजय का नाग-यह) भी माय के फल भोगती है किन्तु अन्त में आत्म-संशोधन करके शान्ति पाती है।

इस प्रकार इस विलास सृष्टिका अपना निजी महत्त्व है। इसी की वृष्ट-भूमि में प्रसाद ने उज्ज्वल, महान् व आदर्शवादी प्रेम की कनकामा दिखाकर माननीय प्रेम को महिमावान बना दिया है। प्रेम को यह शुद्धता व अश्वत्थ देने के प्रयत्न में 'प्रसाद' कालिदास के समकक्ष दिखाई पड़ते हैं। कालिदास ने मेघदूत में कर्त्तव्य विमुख यत् को दण्डित व 'कुमार संभव' में काम को भस्मीभूत दिखाकर प्रेम की इसी दियता की प्रतिष्ठा की है। वस्तुतः विलास के इस दुष्परिणाम में ही 'प्रसाद' की उच्च प्रेम सम्बन्धी धारणा स्पष्ट हो जाती है। एक घूँट व 'कामना' में प्रसाद ने क्रमशः मर्यादित प्रेम व सद्बिवेक की नितान्त आवश्यकता बताकर प्रेम को दृढता, सुझौलता, व निष्कलुषता प्रदान की है।

### सौन्दर्य का स्वरूप विवेचन

प्रेम का सौन्दर्य से घनिष्ठतम सम्बन्ध है। प्रेममयी आँखें सर्वत्र सौन्दर्य का प्रसार देखने लगती हैं। जिस 'आनन्द' के आधार पर प्रेम स्फुटित, विकसित तथा परिपुष्ट होता है, वह अभिनव सौन्दर्य-सुषमा से जगर-भगर हो उठता है। सौन्दर्य का मुख्य गुण है—आकर्षण। यह आकर्षण शारीरिक व मानसिक दोनों प्रकार का होता है। प्रेम जीवन की पूर्णता की अनुभूति है अतः वह अपने पात्र में सर्वोत्कर्षता की प्रतिष्ठा करना चाहता है। प्रेमियों का अनुभव है कि परिपक्व, सुस्वादु, रस-पेशल और स्निग्ध-सुहृद प्रेम-सम्बन्ध का मूलधार सभी स्थापित होता है जब बह्मावरण को भेद कर हृदय हृदय को देखने लग जावे। जहाँ गम्भीर प्रेम स्थापित हो जाता है वहाँ वास्तव सौन्दर्य नगण्य हो रह जाता है।

सामान्यतः यही समझा जाता है कि सौन्दर्य से प्रेम उत्पन्न होता है। आरम्भिक अवस्थाओं में यह बात सत्य भासित हो किन्तु कभी-कभी कम उलट-पुलट भी जाया करता है। ससर्ग या साहचर्यजन्य प्रेम और भी गहरा और टिकाऊ होता है जो कीयले में सोना उपजा लेता है या मेंढकी को पशुिनी बना

देता है। अतः रूपाकर्षण-जन्य प्रेम को ही प्रेम मानने में सहृदय भिक्षुके बिना न रहेंगे। जो हो, प्रेम-सौन्दर्य की इस अन्तर्गमिता में न पड़ कर 'प्रसाद' के सौन्दर्य पर ही विचार किया जाय।

सौन्दर्य चार प्रकार का होता है—(१) शारीरिक सौन्दर्य (२) मानसिक-आत्मिक सौन्दर्य अथवा शील, (३) प्राकृति सौन्दर्य, और (४) शैलीगत सौन्दर्य या कलात्मक सौन्दर्य। 'प्रसाद' साहित्य में चारों प्रकार के सौन्दर्य का रंगोत्सव हो गया है। स्थूल आधार शारीरिक सौन्दर्य ही है। उर्ता के सहारे मानसिक सौंदर्य का कुसुम-चैमव फूट पड़ा है। प्रणयानुग्नि के बाव प्रणयी प्रायः अनेक सहगामिनी लघु लघु भाव तरंगों का अनुभव करते रहते हैं। साहित्य शास्त्र में ३३ सचारी भाव प्रसिद्ध ही हैं। 'प्रसाद' ने कई रंगों को घोल कर उन्हें हल्का-गाढ़ा कर के जो अनेक गाढ़-तरल, सूदन पुष्ट, कोमल-कठोर भाव रंगों की सृष्टि की है वह मनोमोहिनी है। प्रकृति का सारा सौंदर्य इस मेले में दल-बल सहित आ गया है। और फिर इस समस्त सौन्दर्य की जो कलात्मक—अभिव्यक्ति (अभिव्यक्ति सौन्दर्य) हुई है वह तो 'प्रसाद' की अपनी खेती है, जिसकी हरियाली व तरावट का क्या कहना !

'प्रसाद' की सौन्दर्य-सम्बन्धी चारखा बहुत ही उच्च है। वस्तुतः उनका आदर्श सौन्दर्य स्थूल वस्तु न रह कर सूदन भावना ही हो गया है। सौन्दर्य तो जीवन सत्त्व है, सुधा है जो प्राणों की जीवन दान करता है—'सौन्दर्य-सुधा बलिहारी, जुगुप्सा चकोर अगारे।' (श्री०) यह सौन्दर्य अपनी चरम सीमा व परिणति में परम रहस्यपूर्ण है। सौंदर्य हा उन ईश्वर या परम प्रियतम का अदीवार आवरण या परदा है जो रहस्यमय से सवधित होने के कारण स्वयं ही रहस्यपूर्ण होगया है। जितना भी सौन्दर्य दिखनाई पड़ रहा है वह सब उस परम प्रियतम को रहस्यमय बना कर हमारी जिज्ञासा, लालसा, उत्कण्ठा व कौतूहल पर सान चढ़ा रहा है। अतः यह सौंदर्य सत्ता परम रमणीय व रहस्यमयी है।

हे अनन्त रमणीय ! कौन तू ? यह मैं कैसे कह सकता !

कैसे हो ? क्या हो ? इसका तो भार विचार न सह सक्ता ।

( कामायनी : आशा संग )

×

×

×

×

सौन्दर्यगयी सचल कृतियां बन कर रहस्य हैं नाच रही;  
मेरी आँखों को रोक वहीं आगे बढ़ने में जाँच रही।  
मेरे देख रहा हूँ जो कुछ भी, वह सबका छाया उपभोग है?  
सुन्दरता के इस परदे में क्या अन्य घरा कोई घर है?  
सब कहते हैं 'खोलो खोलो धृति देखूँगा जीवन घन की,  
आवरण स्वयं बनते जाते हैं भोज लग रही दर्शन की।  
पाँदनी सहसा लुप्त जाय कहीं प्रवर्णुठा आग सँवरता सा;  
जितने प्रवर्ण कलोल भरा लहरों में मस्त विचरता सा—  
अपना फेनिल फन पटक रहा मलिनियों का आल सुड़ाता सा,  
अभिन्न दिशाईं बेटा हो उगमत् तुम्हा कुप पाता सा।

( कामायनी : काम सर्ग )

सुन्दरता की यह उदात्त अनुभूति कदाचित् सर्वसुलभ नहीं। 'उस दिन तो हम जान सके थे सुन्दर किमकी है कहने तक यह पहचान सके किसके हित प्राणी यह सुख दुःख सहने ( कामायनी : निवेद सर्ग ) से प्रकट है कि 'प्रसाद' की दृष्टि में सुन्दरता की वास्तविक अनुभूति तो जीवन की किन्हीं विशिष्ट परिस्थितियों, अनुभूतियाँ तथा घातानुरण के एक विशिष्ट सञ्चल में अनायास तथा अरुस्मात् ही किसी क्षण में हो जाया करती है। 'उज्ज्वल घरदान चेतना का—सौन्दर्य जिसे सब कहते हैं' ( कामायनी ' लज्जा सर्ग ) के द्वारा वास्तविक सौन्दर्य का पायिभ्य व अलौकिकता ( जैसी कि कालिदास के शानुत्तल व कुमारसम्भव में सुलभ है ) और भी स्पष्ट है। वस्तुतः प्रेम की पावनता, प्रगाढता व व्यापकता के अनुमान में ही सौन्दर्य की अनुभूति उच्च व गम्भीर होती है। 'प्रसाद' हमें क्षणभंगुर सौन्दर्य की नहीं किन्तु शाश्वत सौन्दर्य के दर्शन की ही प्रेरणा करते हैं—

क्षण भंगुर सौन्दर्य देख कर रोओ मत, देखो ! देखो !!  
उस सुन्दरतम की सुन्दरता विश्वमात्र में छई है—  
छोटे छोटे कुसुम दयावला घरणी में किस का सौन्दर्य  
इतना लेकर मिलते हैं, जित पर सुन्दरता का गच्छी—  
माँख भी मधु सख्य मधुष सा सुख अनुभव करता फिरता।

( प्रेम पथिक )

कवि इस महान् व आदर्श सौन्दर्य की परिमाणा मात्र देकर व उसका

स्वरूप निर्धारित करके ही अपने कर्त्तव्य की इति भी नहीं कर देता, वरन् सौन्दर्य की इस उच्च भावना को हृदयगम कराने के लिए वह मानव जीवन के नीचे बड़ी गम्भीर, चमत्कारपूर्ण व रोमांचकारिणी—दृश्यावलि भी हमारे सामने प्रस्तुत करके सौंदर्यसम्बन्धी अपनी इस प्रिय धारणा को बड़ी मार्मिकता से उदाहृत व चरितार्थ करता है। रूपगर्विता कमला ( लहर : 'प्रलय की छाया, ) के स्थूल रूप का अभिमान चटनी की तरह पिस जाता है। इस ऐन्द्रिक रूप के पराभाव की पृष्ठ भूमि में पश्चिमी के महान आत्म त्याग व बलिदान की सुंदरता कैसी गरिमा व स्निग्धता के साथ हमारी आँखों के सामने लास कर उठती है। उधर, नये ढंग के आभूषण, सुन्दर वसन, भरा हुआ यौवन और पुरुष पँसाने के चटपटे नयनों और विलास के उपकरणों से सुसज्जित उज्जयिनी की भेषि कन्या विजया ( स्कन्दगुप्त ) ग्लानि से आत्मा हन्या करके ही खलानुभव करती है। वहाँ भी नाटककार ने स्थूल सौन्दर्य के दर्प की ध्वजियाँ उड़ा दी हैं। और प्रतिशोष मूर्ति, प्रणय ध्वजिता, दिग्भ्रात रूपगर्विता, रूप की रोकड़ वाली सैठानी 'अज्ञातशत्रु' की मागन्धी, जो वह चैलेंज फेंकती है—'दिखला दूँगी कि स्त्रियों क्या कर सकती हैं। सुन्दर स्त्रियों भी ससार में कुछ अपना अस्तित्व रक्वती हैं।' महस्थल के जेठ के लू के भाके की तरह झटक कर जीवन में क्या पाती हैं—केवल ज्वाला, अशांति और असफलता। उसे शान्ति मिलती है। अन्त में केवल आत्मचितनपूर्ण पश्चात्ताप की इस भावना में—'इस बुद्धिमत्ता का क्या ठिकाना है। वास्तविक रूप के परिवर्तन की इच्छा मुझे इतनी विषमता में ले आयी। अपनी परिस्थिति का सयत न रख कर व्यर्थ महत्त्व का ढोंग मेरे हृदय ने किया, काल्पनिक सुख लिप्ता ही मैं पड़ी—उसी का यह परिणाम है। स्त्री-मुलम एक स्निग्धता, सरलता की मात्रा कम हो जाने से जीवन में कैसे घनावटी भाव आ गये।' और वह इबा! जिसके वह स्थल पर सृष्टि के सब शान-विज्ञान एकत्र धरे थे—ऐसा रूप-यौवन व ऐश्वर्य की साकार प्रतिमा! जिसने हृदय नहीं पाया और सदा सिर चढ़ी रही!—उसकी भी क्या स्थिति रही—

हां दडा आज भूलो थो, पर लमा न चाह रही थो,

×

×

×

×

भगवति ! समझी मैं सचमुच कुछ भी न सपक थो मुझको,  
सब भी ही सुना रही थो अम्मात यही था मुझको !

( कामायनी : आनन्द संग )

इस प्रकार स्थूल रूप की निस्सारता लेखक ने हमारे हृदय पर, मुहर पर मुट्ठी का ठपका देकर, बड़ी गहराई से अंकित की है। कहने की आवश्यकता नहीं कि सौन्दर्य की यह उच्च प्रतिष्ठा, जिसमें प्रेम की समानांतर उच्चता निहित है, 'प्रसाद'—साहित्य के गौरव का मेरु दंड है।

यद्यपि 'प्रसाद' आत्मिक सौन्दर्य अथवा शील सौन्दर्य को ही सौन्दर्य का मूल मानते हैं किन्तु वे आत्मा के सरक्षण अथवा अध्वक्षता में परिवर्द्धमान रूप सौन्दर्य के प्रति भी अभिनन्दन-नुर एव अभिवादनशील हैं। ('भ्रज' का सौन्दर्य वर्णन हम प्रथम में दृष्टव्य है।) ऐसा बाह्य सौन्दर्य भी 'प्रसाद' की दृष्टि में हृदय की ही अनुकृति है—'हृदय की अनुकृति बाह्य उदार, एक लम्बी काया उन्मुक्त' (कामायनी भद्रा सर्ग)। उन्होंने आत्मा से सृज्य और ससिक्त, प्रकृति के वरदान, नेत्रों के कल्याण, मानव के शारीरिक सौन्दर्य का बड़े उत्साह, आभोजन व मनोयोग के साथ चित्रण किया है—शिरीषमुमन के तनुओं सी स्निग्ध-महीन तूलिका से। ('पत' की 'मानव' शीर्षकिनी कविता भी इस क्षण अनायास ही ध्यान में आ रही है)। मानो यह विभूति किसी को अनायास पथ चलते ही नहीं मिल गई है। इस निधि का अर्जन भी सौन्दर्यशाली ने अपने पुरुषार्थ से पूर्व जन्म में (कालिदास के 'शाकुन्तल' में यह भावना वक्त मान है) तप करन किया है। अतः इसका उचित श्रेय उसे मिलना ही चाहिए। 'प्रसाद' की 'सालयनी' तथा 'कला' नामक कहानियों में यह प्राचीन यूनानिया की सी सौन्दर्य भावना प्रगट हुई है। जहाँ शारीरिक सौन्दर्य व आत्मिक सौन्दर्य का समुद्र सामंजस्य हो गया है वहाँ घोने में सुगन्ध आ गई है। किन्तु जहाँ सौन्दर्य 'पुण्य ज्यादाहीन शलुपिन सौंदर्य' अथवा 'एक सौंदर्यमयी वासना की श्रोंवा' सा है जिसमें पवित्रता की छाया भी पड़ी नहीं वहाँ वह बवल स्थूल भासाचार की लीलास्थली है अतः निताम्न हेय व धृष्टास्यद है। "नारा यह रूप तेरा जीवित अभिप्राय है।" (प्रलय की छाया)—ऐसा कह कर 'प्रसाद' ने शील सौंदर्य की चिकनाई से रहित सौंदर्य की विडम्बना का सजत करक तत्सम्बन्धी समस्त शराओं को धराशायी कर दिया है। कमला का रूप सौंदर्य अहिंसाय है—'मेरे उम यौवन व मालती मुकुल म' से ले कर जीवन मुरा की वह पहली ही प्याली थी।' तरु की पत्तियों में सौंदर्य चित्रण की परानागटा है किन्तु कमला व मोती की आभा न होने से वह सौंदर्य कफ़लमान दिखाई गई है।

आत्मा के आलोक में प्रकुलित इन्द्रियों के रस-व्यापार 'प्रसाद' ने एक सच्चे जीवनवादी, रसवादी, व यथार्थवादी साहित्य-स्रष्टा की तरह दिखाये हैं— और सब खून कर, हों पूर्ण साहित्यिक शालीनता व मर्यादाओं के साथ। डील-डौल, गठन, रूप, वर्ण, तेज-काति, स्वास्थ्य-सौन्दर्य, वस्त्राभूषण, दुष्पहार, मणि-मुक्ता, अनुलेखन-प्रलङ्घन, गंध द्रव्य, ताम्बूल-नुरा, अञ्जन अगाराग, विभ्रम मुद्रा, हास-अश्रु—सभी कुछ तो हैं। सारी सौंदर्य-सृष्टि कितनी जीवत, भरी-भूरी, चढ़कती-मढ़कती, मासल, रंगीन और पॉजिटिव। ग्रामीण और नागरिक, शारीरिक मानसिक, कोमल-कठोर—समां प्रकार का सौंदर्य न्यूनाधिक रूप से सर्वत्र उपलब्ध है। कलामय रूप चित्रण व सौंदर्य के व्यापक प्रभाव की दृष्टि से मनु, भद्रा, इरावती, रोहिणी ( 'ग्राम-गाँव' कहानी ), गुडा, ईरानी युवती ( 'झँझी' नामक कहानी ), देवदासी ( आकाशदीप ), बेला ( 'इन्द्रजाल' नामक कहानी ), श्याम की नायिका, मानुगुम की प्रणयिनी ( स्कन्दगुप्त ), मल्लिका, ( अजातशत्रु ), पद्मावती ( अजातशत्रु ), 'अमिट स्मृति' कहानी की नायिका, 'समुद्र सन्तरण' कहानी की नायिका, गाला ( ककाल ) 'तितली, देवसेना, मालविका, अलका, प्रवरवामिनो, कोमा, मणिमाला ( जनमंजय का नागयज्ञ ), किशोर ( प्रेम पथिक ), मधुवन—तितली, रामजस मलिया ( तितली ) आदि पान 'प्रसाद' की भव्यतम सौंदर्य सृष्टियाँ हैं, और कोमल सौंदर्य के महान चित्रण का तो क्या बखान किया जाय । प्रमातकालीन दूब पर दमकते शुभ्र हिम कण से कौंधती सतरंगी कान्ति किरण की स्निग्ध लेखनों से लिखी गई ये पत्तियाँ नये सिरे से जीने की प्रेरणा करती हैं—

प्रगल्भ की श्याम सहिरियाँ उलझी हो इन धलकों से,  
व्याकुलता ताली के डोरे इधर फँते हों पतकों से ।

× × × ×

माधव मुमनो में घूँस रहा तारो की किरण अनी ।...  
हँसती भी मुरझि सुधार रही, अतको की मृदुल अनी ।  
सबे, यह प्रेममयी रजनी !

( चन्द्रगुप्त )

× × × ×



उन नृत्य-निर्घिण विश्वासों की कितनी है मोहमयी माया,  
जिनसे समीर छनता छनता बनता है प्राणों की छाया ।

X

X

X

X

किस इन्द्रजाल के फूलों से लेकर सुहाग कण राग भरे;  
सिर नीचा कर हो गूँच रही माता जितसे मधु धार ढरे ?

( कामायनी )

जहाँ चींदर्ग स्थूल से सूक्ष्म सूक्ष्मतर होता गया है वहाँ रहस्य व  
अध्यात्म भी आ धुते हैं । मूर्तियों के मसाले—जलन, छाले, मधु, मधुशाला,  
मधुवाला, परदा आदि—भी छिड़क दिये गये हैं । ऐसे स्थलों पर प्रतीकों—लहर,  
रजनी, चसत, चन्द्र, दीपक, किरण, इन्द्रधनुष, पिरु, मधुष, ऊषा आदि—  
के बिना कैसे काम चलता । अलंकार-विधान के लिए प्रकृति के सामान्य  
व परम्परागत सभी पदार्थों, दृश्यों व व्यापारों का उपमान रूप में स्मरण  
किया गया है । इस प्रकार प्रकृति के द्वारा उद्दीपन की भी भरपूर व्यवस्था की  
गई है ।

शैली—

प्रेम सौन्दर्य के विषय का शैली से भी घनिष्ठतम सम्बन्ध होता है । प्रेम  
का विषय मानव के अस्तित्व के मूल का विषय है । प्रेम भावना की तीव्रता व  
गंभीरता प्रेमानुभवी की वाणी में सहज ही वैदग्ध्य, लावण्य व मक्ता ला देती  
है । ताप-तरल प्राणों की चाहनी सहस्रधारा की तरह फूट फैल कर, विविध  
यक्त व्यञ्जनाओं, गीतों व छंदों के सौँवों में ढल जाने की तड़प उठती है । अनु-  
प्रासादि की नूपुर-वरधनी धारण करने, लबखट व्यञ्जना की सी सी मणिमाश्रों  
में वह धिरक उठती है । भावनाएँ अर्यालंकारों के धूँपट में से मर्म मधुर सजेत  
करती हैं । मानवीकरण, प्रतीक, विरोधामास, निरोध लक्षण, पुनरावृत्तियों भावो-  
द्देश सूचक पुनरावृत्तियों, विरामादि चिह्नों के मावोत्तर्य गूँचक प्रयोग, लय, छंद-  
विधान, विशेषण विपर्यय, सर्वनामों के निश्चित प्रयोग आदि उपकरण प्रेम-  
सौन्दर्य की महाप्राण अभिव्यक्ति में वाक्यन ला ही देते हैं । 'प्रसाद' साहित्य में  
ये शैली सम्बन्धी गुण इतनी प्रभूत मात्रा में विद्यमान हैं कि वहाँ उनकी विस्तृत  
विवेचना की आवश्यकता नहीं जान पड़ती ।

## प्रेम : व्यक्ति और समाज के संदर्भ में—

स्वस्थ व नित-नूतन प्रेम के लिए आत्मा की मुक्ति व स्वतन्त्रता प्रथम आवश्यकता है। 'प्रसाद' ने अपने समस्त प्रेम साहित्य में यह विवेचित व ध्वनित किया है। वह प्रेम जो सुख-दुःख की भावमयी तरंग उपजाये बिना स्निग्ध-समतल गति से हो चलता रहे ठमसे जीवन में पूरा-पूरा लोच, ताज़गी व प्रफुल्लता नहीं रहती। 'प्रसाद' का प्रेम अपने मूल रूप में स्वच्छन्द प्रेम (Romantic Love) है जिसके लक्षण हैं—हृदयों का स्वस्थ व निश्छिन्न आदान प्रदान, स्वा-स्य मन की दीप्ति, सौंदर्य के प्रति भावुकतापूर्ण आकर्षण व सजग कुतूहल, स्वच्छन्द जीवन-शल्पना, प्रकृति का सामाज्य-साहचर्य, सामाजिक रुठियों व अन्ध विश्वासों परम्पराओं से मुक्ति, जीवनोचित स्वप्न-आशा, मातृकता सरसता, सजल सुधियाँ, रंगीन धिरक, मंदिर चितवन आदि। उदार नैतिकता या सहज शील मर्यादा के हरे कूलों में लहराने हुए ही इस प्रेम का रसास्वादन हो सकता है। व्यक्ति और समाज के पारस्परिक सम्बन्ध की दृष्टि से 'प्रसाद' का प्रेम तीन प्रकार का है—(१) विवाहित प्रेम, (२) अविवाहित प्रेम, और (३) विधुर प्रेम। तीनों प्रकार के प्रेम विकृति और औदात्य के बीच विकास-हास के क्रम से चढते-उतरते दिताई पढते हैं। इन तीनों प्रकार के प्रेम को, प्रेम के उत्कृष्टतम स्वरूप तक पहुँचने में जितनी भी रंगतों की व्यक्तिगत व सामाजिक समस्याएँ उठ सकना सम्भावित है, उन सबको 'प्रसाद' ने प्रसंगवशात् उठाया है और उनका निदान-विश्लेषण करके यथाशक्ति उनका प्रचार भी दिया है।

सामाजिक स्वास्थ्य व स्वच्छता (कंकाल में ?) की दृष्टि से विवाह-संस्था 'प्रसाद' को प्रिय व ईष्ट है। अनियन्त्रित व उच्छ्वसल प्रेम पर उन्होंने बाँध बाँधा है : 'एक छूट' में आनन्द, जो स्वच्छन्द प्रेम की आह में वासना के कीड़ाणु फैलाना फिरता है, प्रेमजना के साथ विवाह पंधन में बाँध दिया जाता है। मधुवन-तितली, अलका सिंहरण तथा ऐसे ही अन्य युग्म मर्यादापुर्ण दम्पती हैं। 'कानन कुसुम' में कवि ने पूरे विश्व-रहस्य को नमस्कार किया है तथा अनेक स्थलों पर (जैसे 'आँधी' नामक कहानी में) रहस्यी के सरस सात्विक चित्र अद्वित करके रहस्य का सौंदर्य सौख्य प्रकट किया है। विवाह तो दो आत्माओं का मेल है। जहाँ विवाह सफल नहीं हुए हैं वहाँ कारणों का विश्लेषण करने समाज तथा

व्यक्ति दोनों में मेल कराने का प्रयास किया गया है। कहीं-कहीं 'प्रसाद' ने वेद मन्त्रों के साथ सम्पन्न विवाह की निस्सारता जताते हुए स्मृतियों की व्यवस्था में भी आमूलचूल क्रांतिकार। परिवर्तन करके हिन्दू-न्याय की लाठी पकड़ कर उसे रास्ता दिखाया है—भ्रुवस्थामिनो की रामगुप्त से मुक्ति कराकर उससे चन्द्रगुप्त (विक्रमादित्य) का धामाङ्ग भराणा इसका सर्वश्रेष्ठ उदाहरण है। भगल तारा (ककाल) के विवाह के प्रसंग में मन्त्रों के खोललेपन पर अन्ध्या न्यम किया गया है। अस्तु, सब मिला कर देखते पर 'प्रसाद' मर्यादापूर्ण गृहस्थ जीवन के ही पूर्ण समर्पक दिखाई पड़ते हैं। उन्होंने कहीं भी अनैतिक उच्छ्वसलता व अधोमुखी विलास की स्वतन्त्रता दते हुए उनको प्रथम नहीं दिया है। जहां व्यक्ति की आत्मा ने अपने एकांत निजी कारणों से अविवाहित रह कर ही काल-यापन करने का निर्याय किया है वहाँ उन्हें पूरी स्वतन्त्रता दे दी गई है। खेलकूद मानो व्यक्ति की स्वतन्त्र इच्छा में समाज व न्याय का कोई हस्तक्षेप नहीं चाहता। विवाहित प्रेम का फल प्रायः वृद्धावस्था में ही पकता हुआ और रसाद्र होता हुआ दिखाया गया है—यथा, वासवी—बिम्बसार आदि के जीवन में। युवावस्था में गर्मी है, अधक है, गर्जन तर्जन है।

अविवाहित पात्रों का प्रेम उत्कृष्ट व निरुद्ध दोनों ही स्तरों का दिखाई पड़ता है। कई दार्शनिक अथवा अत्यधिक भावुक मनोवृत्ति के पात्र आजीवन कौमार व्रत का पालन करन हुए दिखाये गये हैं—विवशतापूर्वक मग्न व अभिप्राय से, प्रेम की चौसर में हार कर—पायल होकर, अथवा किसी आदर्श, विश्वास, या अन्य शुद्ध व्यक्तिगत कारण से। जो हो, ऐसे पात्रों से समाज विकृत होता हुआ नहीं दिखाई पड़ता। प्रत्युत ये पात्र प्रेम महाकाय के उज्ज्वलतम नक्षत्र के रूप में ही दिखाई पड़ते हैं। 'पुरस्कार व 'आकाशदीप' नामक कहानियों के प्रमुख पात्र, एकद, देवसना, चौखम्ब (कपील से भरती आँख की घूँटों अथवा व्योम से भरती दो उज्ज्वलतम तारिकाओं कल्याणी व मालविका को कैसे भूले!) आदि का नाम इस प्रसंग में पर्याप्त होगा। कुछ अविवाहित पात्र प्रेम की बही खोले नौक वाकी लगाते ही रह जाते हैं, जैसे आँवी कहानी का सिंहली बोद्ध भिक्षु प्रशासारथि। 'ककाल' का अविवाहित द्वनिरजन (बलचारी!) का प्रेम अविवाहित प्रेम की निरुद्ध श्रेणी में ही माना जायगा।

विधुर जावन व्यतीत करने वाले पात्रों में कहीं-कहीं सात्विक शुभ्रता व श्रोज

से मरिदत है—जैसे, बाबा रामनाथ व इन्द्रदेव की मां (तितली)। कुछ बड़े नगरों तथा हरिद्वार, काशी, मथुरा आदि तीर्थों के मठ-मंदिरों-आखाजों में गंधामस्ती से करते दिखाई दे रहे हैं। सरला (भगल की मां) इस वर्ग में एक सुंदर अपवाद है। चौंदा की लुटिया में बजती मरिनों की ध्वनि-सी मीठी जुलडुली व रसीली बाल-विषवा घंटी को उसकी तरफाई पर गौर करते हुए कुछ न पहा जाय।

संक्षेप में, 'प्रसाद' की प्रेम-सृष्टि निश्चय ही मौलिक, प्राणवान् व संगीतमयी है जिस पर जीवन के सारे रंगों की गुलालें ठकती हुई सी दिखाई दे रही हैं।

## भारतीय इतिहास के मर्मन्वेपी—प्रसाद

—प्रो० राम प्रकाश अग्रवाल

हिन्दी साहित्य में प्रसाद और उनके साहित्य का इस दृष्टि से एक अपूर्व स्थान है कि ऐसी इतिहासनिष्ठा और साहित्य के स्तर पर इतिहास की ऐसी रसात्मक अवतारण अभी दूसरे साहित्यकार में नहीं दिखलाई पड़ती। गुजराती में मुश्तीसाहित्य इस दृष्टि से विशेष संपन्न और समृद्ध है, मराठी और बंगला में भी इतिहास की भूमि पर निर्मित रसात्मक ललित साहित्य उष्णकोटि का और पर्याप्त परिमाण में है। आधुनिक हिन्दी साहित्य में भी इस प्रवृत्ति और परम्परा का विशेष विकास हुआ है जिसमें प्रसाद के अतिरिक्त, प्रेमी, राहुल, चतुरसेन शास्त्री, इन्द्रावन लाल वर्मा, रामबुमार वर्मा, लक्ष्मी नारायण मिश्र, गोविन्द-बल्लभ पन्त, मैथलीशरण गुप्त, दिनकर, श्याम नारायण पांडे, अनूप शर्मा आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। परन्तु ऐतिहासिक पृष्ठभूमि पर साहित्यस्रजन करने वाले हिन्दी लेखकों में सब से पहले और सब से अधिक ध्यान प्रसाद की ओर ही आकर्षित होता है। कल्पना और घटना का निपुणता पूर्वक ऐसा सामंजस्य अन्यत्र नहीं मिलता।

प्रसाद ने भारतीय इतिहास का योद्देश्य और साधनापूर्वक अनुशीलन किया था। उन्होंने पुरातन भारतीय वादमय और अर्वाचीन इतिहास-ग्रंथों से स्पष्टशील सत्कृति के मूल तत्व समर्पित करने का प्रयत्न किया और इतिहास तथा साहित्य का अधिक से अधिक सामंजस्य स्थापित करने की चेष्टा की। एक विशिष्ट योजना बना कर उन्होंने इतिहास का अध्ययन और आलोकन किया तथा साहित्य में उसके विविध प्रयत्न किये। वे साहित्यकार ही नहीं इतिहासकार भी थे। इतिहासजगत में भी उनका शोध और मायताओं का मान है। उनके पास इतिहासदृष्टि थी और उसके उपर्युक्त शैली भी। इसीलिये उनके निबन्धों का गद्य नाटकों के गद्य से भिन्न है।

प्रसाद की दृष्टि में इतिहास—

प्रसाद ने इतिहास के सम्बन्ध में अपने विचार अनेक स्थलों पर प्रकट किये हैं,

विशेष कर कुछ निबन्धों और नाटकों की प्रस्तावनाओं में और कामायनी के आमुख में। उनमें से कुछ विचारसूत्र निम्नलिखित हैं :—

१. इतिहास में घटनाओं की पुनरावृत्ति होनी है और उन के मूल में कुछ निश्चित प्राकृतिक, मनोवैज्ञानिक एवं सामाजिक नियम कार्य करते हुए दिखलाई पड़ते हैं ('प्रजातशत्रु' का "कथा प्रसंग")।

इन नियमों का अनुशीलन एवं व्याख्या ही इतिहासकार का उद्देश्य होता है।

२. हमारी वर्तमान स्थिति को बनाने में पूर्व घटनाओं का बड़ा हाथ रहता है, अतः किसी जाति की गिरी हुई दशा को सुधारने के लिये उन घटनाओं का मार्मिक अध्ययन आवश्यक होता है ('विशाल' प्रथम स० की भूमिका)।

३. इतिहास और पुराण में अधिक अन्तर नहीं होता, पुराण भी वस्तुतः इतिहास ही हैं। उनमें अवश्य कुछ घटनाएँ अतिरिक्त रहती हैं, रूपक का मिश्रण भी हो जाता है, फिर भी उनमें कुछ सत्याश अवश्य होता है ('कामायनी' का आमुख)।

इस 'सत्याश' को धैर्य पूर्वक छानना और बीनना इतिहासकार का अपेक्षित भ्रम है। इसी आधार पर प्रसाद ने भद्रा इका और मनु को ऐतिहासिक व्यक्ति और जलप्लावन की घटना को, जिसने कि "मनु को देवों से विलक्षण मानवों की एक भिन्न संस्कृति प्रतिष्ठित करने का अवसर दिया", ऐतिहासिक घटना माना है। इतना ही नहीं इन्द्र और वृत्र की घटना को भी वे ऐतिहासिक मानते हैं और इन्द्र को आर्यावर्त का प्रथम सम्राट भी। अपने एक लेख में उन्होंने लिखा है—“यह इन्द्र वृत्र का युद्ध ससार के प्रागैतिहासिक काल का मले ही हो, परन्तु आर्यजाति का इतिहास है। × × × ससार में इन्द्र पहले सम्राट थे। × × × पिछले काल में अशुरों ने उन प्राचीन घटनाओं के संस्मरण से अपना पुराण चाहे विकृत रूप में बनाया हो, परन्तु है वह सत्य इतिहास, आर्यों का ही नहीं अपितु मनुष्यता का।” (आर्यावर्त का प्रथम सम्राट)।

प्रसाद का इतिहास सम्बन्धी यह दृष्टिकोण विशुद्ध भारतीय दृष्टिकोण है। प्राचीन भारतीय वाङ्मय में 'इतिहास' विषय की पृथक् सत्ता नहीं थी। महा-भारत में पुराण, गाथा, इतिहास और आख्यान का एक ही अर्थ में प्रयोग किया गया है और इस बान की ओर पुरातन भारतीय साहित्य का इतिहास लिखने वाले योरोपीय विद्वानों ने—विन्टरनिस्स, मैकडॉनल, कीय इत्यादि ने—लक्ष्य भी किया है। आज भी इतिहास के अनुशीलन की भारतीय पद्धति कुछ भिन्न है। उसमें गाथाओं, आख्यानों और पुराणों को भी महत्व दिया जाता है।

४. भारतवर्ष का इतिहासिक काल कब से मानना चाहिये इस सम्बन्ध में भी प्रसाद जी ने अज्ञानशत्रु नाटक की भूमिका में अपना मत व्यक्त किया है। उनके विचार से यह 'काल' गौतम बुद्ध के समय से ही मानना चाहिये क्योंकि उस समय से प्रमाणिक सामग्री मिलने लगती है और साथ ही वह समय हमारे इतिहास का अतीत गौरवपूर्ण युग भी है।

२. उस देश के महाप्रलय, कल्प और चतुर्युग वाले पौराणिक काल विभाजन व सिद्धान्त को भी उन्होंने स्वीकार किया है। कलियुग का आरम्भ उन्होंने जनमेजय से माना है और वहीं से अपने ऐतिहासिक नाटकों की परम्परा आरम्भ की है। दूसरे शब्दों में यही से भारतवर्ष के इतिहास का प्रामाणिक क्रम आरम्भ होता है जिसका दिग्दर्शन प्रसाद ने प्रधान रूप से अपने नाटकों में कराया है।

ये इतिहास सम्बन्धी कुछ धारारें प्रसाद जी की हैं। इनके अतिरिक्त भी प्रसाद के साहित्य का छोड़े हुए अध्ययन करने पर इतिहास के सम्बन्ध में उनके निजी, पुष्ट विचार और भी प्राप्त होने हैं। प्रसादजी इतिहास, साहित्य और दर्शन में आन्तरिक एकता मानते थे, एक ही सत्य की ओर इनका क्रमविकास देखते थे। इतिहास की दृष्टि सम्यक्ता के विकास की ओर प्रधान रूप में रहती है, साहित्य की दृष्टि सस्कृति की ओर और दर्शन की सूक्ष्मतम सस्कृति अर्थात् मूल जीवन चेतना अथवा आत्मा के विकास की ओर। ये तीनों स्थूल से सूक्ष्म, सूक्ष्मतर और सूक्ष्मतम की ओर बढ़ते हैं। जहाँ इतिहास का कार्य समाप्त होता है साहित्य का आरम्भ, और जहाँ साहित्य का कार्य समाप्त होने लगता है वहाँ दर्शन का आरम्भ हो जाता है। इतिहास सस्कृति के अध्ययन के उपकरण मात्र जुटाता है, साहित्य उनकी व्यवस्था कर सस्कृति को एक मूर्तिमान रसात्मक रूप प्रदान करता है, और दर्शन सूक्ष्मतम विकास के चिरन्तन नियमों और इनकी परिभाषा को खोजता है।

साहित्यकार प्रसाद का व्यक्तित्व वस्तुतः त्रिमुखी व्यक्तित्व है जिसके मध्य में साहित्य, एक ओर इतिहास और दूसरी ओर दर्शन है।

ऐतिहासिक अध्ययन के आधार—

प्रसाद जी ने इतिहास का अध्ययन केवल इतिहास-ग्रंथों से नहीं अपितु विशाल भारतीय वाङ्मय, विदेशी यात्रियों के विवरण, शिलालेखों—स्तूपों—ताम्रपत्रों—प्रशस्तियों आदि से भी किया था। उनके इस विस्तृत एवं गम्भीर अध्ययन की तालिका पर दृष्टि डालने से आश्चर्य होता है कि वे इतना अवकाश

और सुविधा प्राप्त कर सके और उनके साहित्य के सम्बन्ध में तुलसी के 'मानस' की "नाना पुराण निगमागम सम्पन्न यद्रामायणे निगदितम्" वाली प्रस्तावना स्मरण हो आती है।

भारतीय संस्कृति और साहित्य के मूल तत्व समझीत करने के लिए उन्होंने जिस विशाल वाङ्मय का मन्थन किया था उसको चार भागों में विभाजित किया जा सकता है, (१) पुरातन भारतीय वाङ्मय, (२) संस्कृति साहित्य—ललित और शास्त्रीय, (३) इतिहास ग्रन्थ तथा अन्य सामग्री, (४) अर्वाचीन साहित्य तथा पत्र पत्रिकाएँ।

पुरातन भारतीय वाङ्मय के अतर्गत प्रसाद जी ने वैदिक साहित्य (संहिता, ब्राह्मण, उपनिषद् और आरण्यक), बौद्ध साहित्य (तिपिटक, विशेषतः जातक, और दीपवश तथा महावंश), तांत्रिक साहित्य एवं सिद्धों की बानी (कण्हपा, नारोपा सबरपा आदि), शैव साहित्य (शैव पुराण, शंकराचार्य मानसपूर्णा, सौन्दर्यलहरी, पात्यमिश्रादर्शन एवं उपनिषद्), ब्राह्मणों के पुराण, स्मृतियों, रामायण-महाभारत, कौटिलीय अर्थशास्त्र, बृहत्कथा सरित्सागर, पाणिनिपाठशाला और कात्यायन आदि का अध्ययन और विवेचन किया था, जिनके सदर्भ और उद्धरण उनकी प्रस्तावनाओं और लेखों में प्राप्त होते हैं।

संस्कृति साहित्य में कालिदास, अश्वघोष, वाण, श्रीहर्ष और कलहण (राजतरंगिणी) के अनिश्चित दर्दी, भामह, कुन्तल, वामन, ज्येन्द्र, मोन आदि रीतिकारों और आलंकारिकों के साहित्य का भी अध्ययन उन्होंने किया था जिनमें भारतीय साहित्य की परम्पराओं का उद्भव उन्होंने खोजा है।

विशुद्ध ऐतिहासिक वाङ्मय के अतर्गत साम्प्रथ, शिलालेख, मृत्पत्र, प्रशस्तियाँ इत्यादि, मेगस्थनीज पाण्डियान, हुएन्तसांग, अलबेरूनी आदि विदेशी यात्रियों के विवरण, भारतवर्ष के विदेशी इतिहास लेखकों में टॉड, स्मिथ, हॉर्नली, एच. एच. विल्लन, जस्टिनस, प्लूटार्क, मार्शल, निवानियस, पार्जेटर, मैक्समूलर, मैकडानल, कनिंघम इत्यादि, एवं भारतीय इतिहास लेखकों तथा पुरातत्वविदों में माण्डारकर, तिलक, जयसवाल, तैलंग, पराजपे, पटवर्धन, रमेशचन्द्र दत्त, बि० बि० वैद्य आदि के उल्लेख उद्धरण प्रसाद ने अपने लेखों में बराबर दिये हैं।

इनके अतिरिक्त हिन्दी साहित्य और उसका इतिहास तथा अनेक पत्र पत्रिकाओं की आधुनिकतम सामग्रियों का भी उपयोग अपने इतिहास सम्बन्धी अध्ययन को पूर्ण बनाने के लिये प्रसाद जी ने किया था उन्होंने भारतीय इतिहास का अनुशीलन केवल साहित्यकार की चलनी दृष्टि से नहीं अपितु इतिहासविद् की वैज्ञानिक तत्वा-



नैर्घृणी दृष्टि से किया था। वह अधिक से अधिक प्रामाणिक सत्य घटनाओं को ही आधार बना कर उनकी पृष्ठभूमि पर सरस साहित्य का निर्माण करना चाहते थे। इस विषय में वह इतने अध्याबसायी तथा गमीर थे कि “यशोधर्म देव” नाटक लिख कर भी उसकी पृष्ठभूमि की प्रामाणिकता में संदेह उत्पन्न हो जाने पर उसे नष्ट कर दिया था। आलोचकों का तो यहाँ तक कहना है कि यदि शत्रु प्रसाद जी जोषित होते तो नई खोजों के प्रकाश में “स्कन्दगुप्त” नाटक को भी था तो नष्ट कर देने या कोई-नया रूप देते। [‘प्रसाद के नाटक’—परमेश्वरी लाल गुप्त]

इतिहास के प्रति किसी साहित्यकार का यह दृष्टिकोण और ऐसी निष्ठा विरल ही मिलेगी और फिर छायावाद तथा रहस्यवाद के युगनिर्माता कवि में तो यह और भी आश्चर्य की बात है।

सौजन्य और उद्बुद्ध—

प्रसाद ने इतिहास का यह अध्ययन एक सुनिश्चित योजना और उद्देश्य बना कर किया था, यह प्रारम्भ में कहा जा चुका है। वह रूपरेखा उन्होंने प्रारम्भ में ही नहीं बना ली होगी परन्तु ज्यों ज्यों उनका अध्ययन और साहित्यिक रचनाक्रम आगे बढ़ता गया होगा वह रूपरेखा भी बनती चली होगी। उनके समग्र साहित्य पर दृष्टि डालने से ऐसा विदित होता भी है। इस सम्बन्ध में प्रसाद की योजना और उद्देश्य क्या था वह उनके लेखों और रचनाओं के आधार पर इस प्रकार समझा जा सकता —

१ वह भारतीय इतिहास के प्रकाशित अंश को नहीं अप्रकाशित अंश को ही विशेष रूप से प्रकाश में लाने के इच्छुक थे (विशाख, प्र० स० की भूमिका)। इसका आशय यह कि वे शुभ इतिहास के पुनर्निर्माण का राष्ट्रीय महासंकल्प पूर्ण करना चाहते थे, इसी दिशा में अप्रसर हो कर अनेक सहयोगियों को पुकारना चाहते थे।

२ मुख्य रूप से उन “प्रकाश घटनाओं” का ही “दिग्दर्शन” वह कराना चाहते थे “जिन्होंने कि हमारी वर्तमान स्थिति को बनाने का बहुत कुछ प्रयत्न किया है।” (सदमं बही)

इससे स्पष्ट है कि “गटे मुँदें उखाड़ने” व कौटिल्य, नवीन मद्रस्यापना की भ्रमलालसा या विद्वत्ता के लिये वे इतिहास का अध्ययन नहीं कर रहे थे। उनका उद्देश्य राष्ट्रीय था। वह अपने साहित्य में लोकहित के ठोस तत्व एतिहासिक घटनाओं से लेकर मरना चाहते थे। उसी विशाल नाटक की भूमिका

में उन्होंने लिखा है—“इतिहास का अनुशीलन किसी भी जाति को अपना आदर्श संप्रेषित करने के लिये अत्यन्त लाभदायक होता है X X X क्योंकि हमारी गिरी दशा को उठाने के लिये हमारे जलवायु के अनुकूल जो हमारी सभ्यता है उससे बढ़ कर और कोई भी आदर्श हमारे अनुकूल होगा कि नहीं इसमें मुझे पूर्ण-सन्देह है।” इस प्रकार राष्ट्रीय उत्थान के उद्देश्य से अपने साहित्य की सामग्री प्रसाद जी ने इतिहास से ग्रहण की है। यह अतीत का अध्ययन वर्तमान के लिये ही किया गया है।

३. प्रागैतिहासिक काल की घटनाओं की भी इतिहासपरक व्याख्या वह करना चाहते थे और उनके आधार पर उम्र देश का ही नहीं आगे चल कर मानवता का इतिहास भी साहित्य के धरातल पर प्रस्तुत करना चाहते थे। “कामना” नाटक की प्रतीक शैली, “कामायनी” में ऐतिहासिक और सांकेतिक अर्थों का समन्वय और “आर्यावर्त का प्रथम सम्राट” लेख में प्रकट किये गये विचारों से यह बात स्पष्ट हो जाती है। “कामायनी” में “जुगों की चट्टानों पर सृष्टि, डाल पदचिन्ह चली गंभीर” पंक्ति से भी यही स्वनिर्गत होता है। वस्तुतः वह इतिहास का सेतु बनाना चाहते थे, पहले एक देश का फिर संपूर्ण मानवता का। यह महत्वाकांक्षी एक जीवन के लिये कितनी विराट् और कितनी असंभव थी!

४. इतिहास और प्राकृतिक इतिहास की विभिन्न घटनाओं की, उनमें सन्निहित सन्देश की महत्ता के अनुसार, वे विभिन्न साहित्यरूपों में प्रकट करना चाहते थे—नाटक, कविता, कहानी, उपन्यास और निबन्ध, सभी में। जिस शैली में कौन से प्रसंग और पात्र उपयुक्त बैठेंगे इसका विवेचन भी उन्होंने किया होगा। शुक्लवंशीय इतिहास के प्रसंग पर उन्होंने उपन्यास “हरावती” और नाटक “अग्निमित्र” दोनों ही लिखने के प्रयत्न किये और दोनों ही अपूर्ण रहे। हो सकता है कि वह कुछ घटनाओं पर नाटक, काव्य और उपन्यास तीनों ही एक साथ लिखने का प्रयत्न करते।

यद्यपि ऐतिहासिकता का सम्बन्ध मुख्य रूप से अनेक नाटकों के साथ ही जोड़ा जाता है पर वास्तव में इतिहास अनेक समस्त साहित्य में अनुस्यूत है।

## प्रसाद की नारी-भावना

सुश्री शीला तनेजा एम० ए०, सा० रत्न०

जयशंकर प्रसाद आधुनिक हिन्दी साहित्य के अग्रगण्य कलाकार हैं। उनकी सर्वतोमुखी प्रतिभा का उन्मेष कविता, नाटक, कहानी, उन्मेष निबंध, आलोचनादि सभी साहित्यिक रूप में हुआ है और उससे हमारे साहित्य की चेतना अधिक संप्राप्त एवं सबल हो उठी है। वस्तुतः उनके द्वारा विरचित प्रचलित हमारे साहित्य के लिये चिरन्तन गौरव के प्रतीक हैं।

प्रसाद जी के सम्पूर्ण साहित्य का सर्वाङ्गीण अनुशीलन करने से स्पष्ट होता है कि यद्यपि इतिहास, पुरातत्त्व दर्शन एवं मनोविज्ञान उसके अध्ययन के प्रिय विषय रहें तथापि उनका भावुक कवि-हृदय प्रायः नारी, प्रेम, और सौन्दर्य जैसे सदस्य एवं मोहक विषयों में अधिक रमा है। वस्तुतः उनके काव्य की मूल चेतना सौन्दर्य और प्रेम ही है। इस सौन्दर्य और प्रेम की सृष्टि करने वाले अनेक प्रेमी युग्म हैं जो इस भाव की सात्विकता को अपने उदात्त आचरण द्वारा रस कोटि तक पहुँचा देते हैं और सहृदय पाठकों को उसमें अलौकिक आनन्द की प्राप्ति होती है। अपने साहित्य के पात्रों में प्रसाद जी का स्वेदनशील हृदय नारी-पात्रों के प्रति विशेष सहानुभूति पूर्ण रहा है। वह अपने युग में नारी स्वातन्त्र्य के सबसे बड़े समर्थक थे। उनका नारी विद्रोह मनोवैज्ञानिक और काव्यात्मक है, सामाजिक नहीं। उनके लिये प्रेम के आदान-प्रदान की स्वतन्त्रता ही सब प्रकार की स्वाधीनता की प्रतीक है। नारी और प्रेम को सर्वाधिक प्रधानता देने के कारण वह नारी जीवन की सबसे बड़ी समस्या—प्रेम करने की स्वतन्त्रता का समाधान यत्र यत्र अपनी रचनाओं में करते हैं। वस्तुतः उनके लिये नारी के प्रेम स्वातन्त्र्य की समस्या नारी के सर्व स्वातन्त्र्य का प्रतीक बन गई है, इसका कारण है कि प्रसाद जी नारी को 'स्नेहमयी रमणी' के रूप में देखते हैं। इसी दृष्टिकोण से अपने प्रेम के इस धरातल पर स्वच्छन्द प्रणय, विवाह आदि के सम्यन्ध में अपनी रचनाओं में विचार किया है। प्रणय और परिणय के सम्बन्ध में प्रसाद जी ने अत्यन्त गंभीरता पूर्वक विचार किया है। इस विचार और विश्लेषण के परिणाम स्वरूप आप्रणय को अधिक महत्त्व देते हैं। आप्रणय सभी साहित्यिक अर्थों में अनेक प्रेम

गापाएँ मिलनी हैं, कितने ही प्रेमी-युग्म सामने आते हैं जिनमें प्रथम प्रणय के युग्म मानसिक अन्तर्द्वन्द्व और उससे उत्पन्न विचित्र मनोदशाओं का चित्रण है। सुवासिनी के शब्दों में—“अकस्मात् जीवन-कानन में एक रात्रि रजनी की छाया में छिपकर मधुर बसन्त घुस आता है। शरीर की सब क्यारियाँ हरीभरी हो जाती हैं। सौन्दर्य का कोकिज—कौन?—कहकर सबका रोकने टोकने लगता है। राजकुमारी ! फिर उसी में प्रेम का मुकुल लग जाता है, आँसू भरी स्मृतियाँ मकरन्द-सी उसमें छिरी रहती हैं।”<sup>१</sup> प्रणय के इस उन्मत्त आने में समाज का कोई भी बाधन बाधक नहीं बन सकता।

इस प्रकार प्रसाद के मत में “सबके जीवन में एक बार प्रेम की दीपावली जलनी है X X X वह आलोक का महोत्सव X X X जिसमें हृदय हृदय को पहचानने का प्रयत्न करता है, उदार बनता है और सर्वस्व दान करने का उत्साह रखता है।”<sup>२</sup> उनके अनुसार पुरुष और स्त्री का परस्पर आकर्षण सृष्टि का गहनतम रहस्य है। इसी आकर्षण के द्वारा प्रकृति क्रमशः विकास के पथ पर परिचालित होती है। ‘स्कन्दगुप्त’ में धानुसेन की निम्नलिखित उक्ति प्रसाद जी के इस दृष्टिकोण पर पूर्ण प्रकाश डालती है—“समय पुरुष और स्त्री की गैद लेकर दोनों हाथों से खेलता है। पुलिङ्ग और खालिङ्ग की समष्टि अभिव्यक्ति की कुंजी है। पुरुष उछाल दिया जाता है, उत्प्रेक्षण होता है। स्त्री आकर्षण होती है। यहाँ जड़ प्रकृति का चेतन रहस्य है।”<sup>३</sup> स्पष्ट है कि नारी के प्रति विशेष रागात्मक अनुभूति होने का कारण कवि ने प्रेम आर परिणय जैसी विभिन्न मनोवैज्ञानिक स्थितियों का कायात्मक विश्लेषण किया है। वस्तुतः प्रसाद ने अपनी रचनाओं में नारी को जितने उच्च पद पर प्रतिष्ठित किया है, समसामयिक साहित्य में कहीं नहीं किया गया। नारी के प्रति उनका दृष्टिकोण बहुत उदार है। वह उसे सदैव अप्रभूमि पर प्रतिष्ठित करने रहे हैं। यही कारण है कि समस्त रचनाओं में यद्यपि उनके सभी पात्रों का चरित्र चित्रण अत्यन्त सजीव हुआ है तथापि नारी-पात्रों के अंकन में प्रसाद अपेक्षाकृत अधिक कलात्मकता एवं सजीवता का प्रयोग कर सके हैं। वे उसे कोमलतम स्वर्गीय-कुसुम मानते हैं। उनके अनुसार नारी-जीवन की सार्थकता उसके हृदय के कोमलतम विकास में निहित है। इसी से उनकी नारी

१. ‘स्कन्दगुप्त’, अंक ४, पृष्ठ ८।

२. ‘प्र. वस्वामिनी’ में कोमा अंक ३।

३. ‘स्कन्दगुप्त’ में धानुसेन, अंक १, पृष्ठ—३।

का हृदय सर्वत्र उदात्त प्रेम की अक्षय मधुरिमा से रसस्निग्ध हो उठा है, मध्ययुगीन नारी की भाँति उसमें इन्द्रिय-तृप्ति की अतृप्त प्यास नहीं है। वह स्नेह, सेवा, त्याग, कष्टा और सान्त्वना की प्रतिभूर्ति है। वह स्त्री मुनय समवेदना तथा कर्त्तव्य और धैर्य से विभूषित है।<sup>४</sup> उसमें एक अपूर्व स्निग्धता एवं सरलता का निवास है।<sup>५</sup> उसका हृदय कोमलता का पालना है, दया का उद्गम है, शीतलता की छाया है, और अनन्य भक्ति का आदर्श है।<sup>६</sup> स्नेह विश्वास उसका प्राण है, कुसौलपन उसका परमोज्ज्वल भूषण है। यही उसका मुख्य धन है। कोमलता की तो जैसे वह साक्षात् प्रतिभूर्ति है। उसका बाह्य रूप तो कोमलता का प्रतीक है ही, किन्तु उसका अन्तर उसके बाह्य रूप से भी कोमल है। ऐसे खमता है मानो मानव हृदय के घनीभूत औदाय्य से प्रसाद की नारी का अन्तर निर्मित हुआ हो। उसका हृदय किसी के प्रति आत्मसमर्पण के लिये सदैव आकुल रहता है। अपनी इस मनस्थिति से वह स्वयं अनभिज्ञ है और इसका समाधान खोजने के लिये उन्मन रहती है। 'कामायनी' का कवि नारी के इस अन्तःसर्प को अत्यन्त मार्मिकता एवं कलात्मकता के साथ इस प्रकार प्रस्तुत करता है। वह 'लज्जा' के प्रति जिज्ञासा प्रकट करती है :—

यह आज समझ तो पाई हूँ  
मे दुर्बलता मे नारी हूँ,  
अवयव की सुन्दर कोमलता  
लेकर मे सबसे हारी हूँ।  
पर मन भा क्यों इतना डीला  
अपने से होता जाता है ?  
धनस्याम लख-सी आँखों में  
क्यों सत्ता जल भर आता ?  
सर्वरथ समर्पण करने की  
विश्वस्त मज्ञातव्य छाया मे।  
चुपचाप पड़ी रहने की क्यों

४. अजातशत्रु में मल्लिका, अंक २, पृष्ठ—३।

५. " " मागधी, अंक ३, पृष्ठ—७।

६. " " वासवी, अंक ३, पृष्ठ—२।

८. अजातशत्रु में प्रसेनजित, अंक १, पृष्ठ—७।

ममता जगती है माया मे ?  
छाया पय में तारक छुति सी  
भित्तमिल करने की मनु-सीला,  
अभिनय करती क्यों इस मन मे  
कोमल निरोहता अमशीला ?<sup>९</sup>

नारी को इस जिज्ञासा के समाधान में लज्जा उत्तर देती है कि निश्चल आत्मदान अथवा आत्मसमर्पण नारी-जीवन का सबसे सरस खिल है। इसी के द्वारा वह पुण्य के हृदय पर विजय प्राप्त कर सकती है। वास्तव में उत्सर्ग में ही नारीत्व की पूर्णता है और यही नारीत्व है कि—

‘अरे दे दूँ और न फिर कुछ लूँ’।<sup>१०</sup>

उसे तो ‘अर्घ्य से भीगे अचल पर मन का सब कुछ रखना होगा’ वास्तव में प्रसाद के नारी-पात्र त्याग और बलिदान का आदर्श उपस्थित करते हैं। प्रेम, उदारता, कदणा, क्षमा, सहिष्णुता एवं औदार्य जैसे सार्विक गुणों के सक्रिय आचरण द्वारा प्रसाद की नारी न केवल समाज के समस्त आदर्श उपस्थित करती है, अपितु अपने प्रतिपक्षी पात्रों का मानसिक परिष्कार भी करती है। मलिका, वासवी, देवसेना, कर्नेलिया, भद्रा आदि इसी कोटि के नारी-पात्र हैं। प्रसाद की अमर कृति ‘कामायनी’ की नायिका ‘भद्रा’ सपूर्ण मानवता के समस्त सर्वभूत-हित-कामना और विश्व-बन्धुत्व का आदर्श उपस्थित करती है। व्यष्टि-सुख को समष्टि-सुख में पर्यवसित करने की सबल प्रेरणा मनु को भद्रा से ही प्राप्त होती है। यद्यपि मनु के हृदय पर इनका सक्रिय प्रभाव नहीं पड़ता, तथापि भद्रा विवेक पूर्वक मनु को सत्य पर लाने का यथासम्भव प्रयत्न करती है। भद्रा का यह सक्रिय प्रयास निम्नलिखित पक्तियाँ में द्रष्टव्य है—

“अपने मे भर सब कुछ कैसे,  
व्यक्ति विकास करेगा ?  
यह एकान्त स्वार्थ भोषण है,  
अन्या नाश करेगा ।  
घोरों की हँसते देखो मनु  
हो और सुख पाओ,

९. ‘कामायनी’, लब्धा, पृ३—१०४—५।

१०. ‘कामायनी’, पृ४—१०५।

अपने सुख को विस्तृत करलो,  
सबको सुखी बनाओ ।”

प्रसाद चूँकि रस में लोकमञ्जल की भावना के समर्थक हैं, इसलिये रस के सृष्टि-कर्ता उनके नारी-पात्रों में विश्व कल्याण और लोकमञ्जल की भावना अन्तर्निहित है। प्रसाद की आदर्श नारी—श्रद्धा—जो सेवा, त्याग, ममता और विश्व मञ्जल की साक्षात् प्रतिमूर्ति है, पशु बलि और मृगया—परायण मनु को अपने कर्म के प्रति सजग करती हुई कहती है—

ये प्राणी जो बधे हुए हैं  
इस अघल धरती के।  
उनके कुछ अधिकार नहीं  
बचा वे अब ही हैं सीके ?  
मनु 'बचा यही तुम्हारी होनी  
उज्ज्वल नव भानवता,  
जिससे सब कुछ के तेवर हों,  
हत ! बची क्या शक्ति ?

श्रद्धा की इस लोकमञ्जलमयी भावना का उत्कर्ष इस भीमा तक हुआ कि स्वयं मनु भी उसे सर्वमञ्जला मानेश्वरी के रूप में देखने लगे—

बोलें ? रमणी तुम नहीं चाह  
जिसके मन में ही भरी चाह,  
'तुम देवि चाह कितनी उदार,  
यह मातृमूर्ति है निर्विकार।  
हे सर्वमयने तुम महती  
सबका दुःख अपने पर सहती।  
करुणामयी बाणी कहती।  
तुम क्षमा—नित्य मे ही रहती  
मैं भूता हूँ तुमको निहार।  
नारी सा हो ! वह लघु चिन्तार ।’

यही है प्रसाद की नारी का वास्तविक एवं सत्य स्वरूप। ‘कामायनी’ की नायिका ‘श्रद्धा’ के रूप में ही प्रसाद का नारी विषयक दृष्टिकोण पूर्णता एवं विशिष्टता को प्राप्त हुआ है। एक आदर्श भारतीय नारी के विषय में कवि के अतर्भन में जो एक सूक्ष्म मधुर भावना थी, और उसने प्रति जो एक विशेष प्रकार की

उदात्त कल्पना थी, वह भ्रष्टा के रूप में मूर्तिमान हो उठी है। अतः हम कह सकते हैं कि प्रसाद की नारी भावना की प्रतीक भ्रष्टा है, जिसका चित्रण आपने एक सनातनोन्नीत नारी के रूप में किया है। वह 'कामायनी' में दुहरा व्यक्तित्व लेकर आती है। वह हृदय की विश्वासमयी रागात्मिका वृत्ति भी है और सम्पूर्ण नारी-जगत का प्रतिनिधित्व भी करती है।

शरत्चन्द्र के नारी पात्रों की मूर्ति प्रसाद की नारी में नारी-हृदय की असीम कठिनाई का विकास हुआ है। सारस्वत प्रदेश से मनु जब दूसरी बार पलायन कर जाने हैं तब भ्रष्टा ही उन्हें अपनी उदारता, क्षमा और कठिनाई से अभिभूत करती है। यहाँ पहुँच कर वह केवल कठिनायनी न होकर स्वयं कठिनाई बन जाती है—कामना वृत्ति से विरत कोमल और मधुर। सचमुच प्रसाद ने अपनी नारी सृष्टि अपने हृदय के समस्त स्नेह, कारुण्य, विश्वास, लायल्य आदि के धनी भूत तत्वों से की है। भ्रष्टा का निर्माण अनन्त स्नेह, निरुद्ध प्रेम, हृदय के सामरस्य और स्वाभाविक कोमलता से हुआ है। ममता उसका भाषा है और क्षमा उसकी अभिव्यक्ति। विराट और कोमल का उसमें मधुर सम्मिलन है। प्रसाद की नारी भावना का पूर्ण विकसित रूप भ्रष्टा के रूप में हमारे सामने आता है। वे नारी में अखण्ड शक्ति-स्रोत का स्थिति मानते हैं। वह शक्ति है—भ्रष्टा और त्याग की। इसी के बल पर नारी अपने जीवन को सार्थक बना सकती है। कवि के अपने ही शब्दों में—

“नारी ! तुम केवल भ्रष्टा ही,  
विश्वाम रजत नग पगल में।  
पीयूष स्रोत सी बहा करो,  
जीवन के सुन्दर समतल में।”

वस्तुतः 'भ्रष्टा' प्रसाद की नारी-कल्पना का सबसे सज्ज और सबल रूप है। 'भ्रष्टा' की पृष्ठभूमि में नारी के ममतामय और स्नेहस्निग्ध रूप को कवि ने इस प्रकार चित्रित किया है—

“दया, माया, ममता तो आज,  
मधुरिमा तो प्रगाढ़ विश्वास  
हमारा हृदय रजत स्वच्छन्द,  
तुम्हारे लिये खुला है पास।”

कवि ने अनुमान नारा इस कोलाहलमय जगत् में शान्ति-स्थल है, जीवन के



ज्वलित मरुस्थल में शीतल मन्द बयार है। अद्वा के शब्दों में कवि का वक्तव्य निम्न पंक्तियों से स्पष्ट है—

“तुमुल कोलाहल कतह मे।

में हृदय की बात रे मन।

×

×

×

×

जहाँ मह ज्वाला धधकती,

बातकी कन को सरसती

उन्हीं जीवन घाटियों की,

में सरस बरसात रे मन।

×

×

×

×

इस भूलसते दिश्व दिन की,

में कुसुम श्चतु रात रे मन।”

इस प्रकार स्पष्ट है कि प्रसाद को नारी का ममतामय, स्नागमय, संवेदनशील और मधुरिमा मण्डित रूप ही स्वीकार है। किन्तु इस ममतामय नारी के अतिरिक्त प्रसाद जी ने अपने साहित्य में ही से नारी-पात्रों की सृष्टि भी की है जो मानवगत दुर्बलताओं से अभिशप्त होकर भिष्याभिमान, स्वार्थ परायणता, ईर्ष्या आदि अनुदात्त वृत्तियों की पराकोटि का प्राप्त होते हैं। किन्तु अन्त में ऐसे पात्रों में भी सद्-वृत्तियों की विशदता चित्रित की गई है। इन नारी-पात्रों के प्रति प्रसाद का दृष्टिकोण अत्यन्त विज्ञोभ पूर्ण है। वे ऐसी नारियों की ज्वालामुखी विस्फोट से भी भयकर और प्रलय की प्रणल—शिला से भी प्रचण्ड मानने हैं। ‘कामायनी’ में उनका यह दृष्टिकोण निम्न रूप से अभिव्यक्त हुआ है—

“नारी का वह हृदय ! हृदय मे

सुधासिधु सहरें लेता

बाढय ज्वलन उसी मे जलकर

कलचन सा जल रंग देता ।

मधु विगल उस तरल अग्नि मे

शीतलता समृति रचती,

क्षमा और प्रतिशोध ! चाह रे,

दोनों की भाषा नरती !”

कामायनी में चित्रित इस व चरित्र नारी के इसी रूप का प्रतिनिधित्व करता है। इसा के रूप में प्रसाद ने वैज्ञानिक युग की अधिकार—लिप्सा, बाह्य

आकर्षण से युक्त, दर्पोन्मत्त नारी का स्वरूप अंकित किया है। कामायनी में इडा व्यक्तिवादी नारी के उस स्वरूप का प्रतिनिधित्व करती है जो पार्श्वस्थ सन्ध्या में पोषित होकर वैभव, विलास, कामना और अधिकार—भावना को अपना सर्वस्व समझती है, और जो हृदय की विश्वामयी रागात्मिका वृत्तियाँ को भी ऐश्वर्य और अधिकार की तुला पर तालती है। वह एक ऐसी नारी का प्रतिरूप है जो स्वाभ्युदयता एवं नौदिकता को प्रधानता देकर, अपने रूप के मोहक आकर्षण का जाल बिछाकर पुरुष को अपना ओर आकृष्ट करती है, और जो हृदय की गरम एवं स्निग्ध विभूतियों से विहीन जीवन का अलखड़ता एवं शरवत सुख शान्ति में वर्ग विमानन की सृष्टि करता है और अभेद एवं अभिन्नता के स्थान पर भेद की सृष्टि करने में सुख और आनन्द का अनुभव करती है। कवि के अपने शब्दों में ऐसी नारी का कृतित्व निम्न रूप से दृश्य है—

यह अभिनव मानव प्रजा सृष्टि ।

हृदय में सभी निरन्तर हो बलों की करती रहे सृष्टि ।

× × × ×

कोलाहल कलह अनन्त चले, एकता नष्ट हो बड़े भेद,

अभिलषित वस्तु तो दूर रहे, हाँ मिले अनिच्छित दुखद खेद ।

—इत्यादि ।

इन प्रकार प्रसाद की दृष्टि में एक ओर कल्याण और विश्व मङ्गल की प्रतीक कल्याणायी नारियाँ हैं—जैसे 'भद्रा', देवसेना, राज्यश्री आदि और दूसरी ओर वैमनस्य और अधिकार की वेदों पर अग्ने नारीत्व का बलिदान करने वाली इडा जैसी नारियाँ हैं। पहली क्षमा, सेवा, त्याग, ममता और औदार्य की प्रतिमूर्ति हैं तो विद्युत् प्रविशेष की जननी हुई धिनगारा। एक सद् वृत्तियों की प्रतीक है तो दूसरी असद् की। प्रसाद का आदर्शवादी कला में सङ्घर्षों की विजय होती है और असद् की पराजय। 'कामायनी' में अन्तिम चरण में इडा का भद्रा के उदान, मनःपूर्णा एवं मनःशील चरित्र में प्रभावित होना और उसके (इडा के) हृदय का मधनामय एवं अनुराग रजित हो उठना—उदान की अनुदान पर जलत विजय है। इस अनिच्छित यह विजय अर्वाचीन पर प्राचीन की विजय की उद्घोषणा भी करता है। वास्तव में युग युग में पुरुष नारी के मङ्गल रूप की ही अभ्युदय करता आया है और उस पलायन कर उस पश्चात्ताप की प्राप्ति में जलना पड़ा है। प्राकृत मनु के शब्दों में प्रसाद न नारी के आदर्श रूप का अभिनन्दन किया है। यही वास्तव में प्रसाद की नारी का सत्य स्वरूप है—

तुम भजल, वर्षा सुहृग की  
 और स्नेह की मधु-रजनी,  
 फिर अतृप्ति जीवन यदि था, तो  
 तुम उसमें सतोष बनी।  
 कितना है उपकार तुम्हारा  
 आश्रित मेरा प्रणय हुआ,  
 कितना आभारी हूँ, इतना  
 सवेदनमय हृदय हुआ।  
 किंतु अघम में समझ न पाया  
 उस मगल की भाया की,  
 और आज भी पकड़ रहा हूँ,  
 हर्ष शोक की छाया की।

अंतिम पंक्तियों में यह न केवल मनु की श्लानि है, प्रत्युत सारी मानव-संस्कृति की श्लानि है जो नारी के मङ्गल रूप का तिरस्कार कर उससे पलायन करती है और हिंसक कर्मों में प्रवृत्त हो जाती है।

अस्तु, प्रसाद जी की नारी भावना की प्रतीक यह भद्रा ही है। उसकी नारी संस्कृति का प्रतीक मान कर कवि कह उठता है—

“नारी आशा भ्रमता का बल,  
 वह शक्तिमती छाया शीतल।”

हिन्दी कविता की नयी धारा

## श्री जयकङ्कर प्रसाद : परिवर्तक और प्रवृत्तियाँ

प्रो० दीनानाथ 'शरण' एम० ए०

परिस्थिति और अवसर के अनुकूल मानवाय मुग मुद्रा में परिवर्तन होते हैं, कविता-कामिना की भाव-भूमि भी युगधर्मोचित प्रेरणाभूमि में अभिन्न परिणित पाती है। युग के परिवर्तन के साथ-साथ कविता की प्रवृत्ति धारा में भी परिवर्तन होते हैं। हिंदी काव्य के इतिहास में कविता का क्रमविकास एवं दिशा वैविध्य उपरि-कथित तथ्य का आप्रमाण्य है। सातवीं शती से शुरू होने वाली हिन्दा-कविता की सरिता आज तक विभिन्न धाराओं में प्रवहमान रही है। सिद्ध सामंत काल में तद्दुगीन हिंदी काव्य का अपना विशिष्ट स्वर था, भक्तिकाल में उसका प्रवृत्ति बदली तथा रीतिकाल में आकर उसने एक दूसरा नया रूप ग्रहण किया। पार्थिव शृंगारिकता एवं कला-कौशल प्राधान्ययुक्त इस युग की काव्य धारा प्रायः उन्नीसवीं शती के पूर्वार्द्ध तक प्रवाहित रही, भारतेन्दु के उदय ने उसे नई दिशा का संकेत दिया। हास्य-निमोद के नवीन आलम्बन, रचना-विधान में नूतन परिवर्तन एवं नये-नये विषयों से इस युग की कविता-कामिनी अलङ्कृत हुई। भारत-दु-युग की कविता की प्रधान विशेषता देश-भक्ति थी। किन्तु माया अब तक वही पुरानी प्रजभाषा रही। खड़ीबोली में काव्य-रचना के लिए अब जबर्दस्त आंदोलन शुरू हो गया और वास्तविक खड़ीबोली हिंदी कविता का आरम्भ एवं विकास उन्नीसवीं शती की अन्तिम विंशति से ही कहा जा सकता है। प० महावीर प्रसाद द्विवेदी का नाम इस प्रसंग में स्मरणीय है जिन्होंने आरम्भिक खड़ीबोली कविता के विकास में महत्त्वपूर्ण योगदान दिया। किन्तु द्विवेदी युग की कविता की भी अपनी सीमाएँ रही (और यह स्वामाविक भी था क्योंकि खड़ीबोली में काव्य-रचनारम के अभी हुए ही कितने दिन थे।), द्विवेदी-युग में कविता के विषयों में तो नवानता आदि, पर शैली में नूतनता और काव्य-भूमि का प्रसार नहीं हो सका। संस्कृत के वृत्तों में ढाली गई हिंदी कविता तुकबन्दी सी रह गई, उसमें सरसता और काव्यत्व का अभाव बना रहा। इस अभाव की प्रतिक्रिया के फलस्वरूप छायावाद का आरम्भ हुआ और इसके

आरम्भकर्ता थे—श्री मैथिलीशरण गुप्त और श्री मुकुटधर पाण्डेय—ऐसा सुप्रसिद्ध समीक्षक प० रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास में लिखा है—‘छायावाद के पहले नए नए मार्मिक विषयों की ओर हिंदी कविता प्रवृत्त होती आ रही थी। कसर थी नो आवश्यक और व्यञ्जक शैली की, कल्पना और संवेदना के अधिक योग की। तात्पर्य यह कि छायावाद जिस आकाश का परिणाम था उसका लक्ष्य केवल अभिव्यञ्जना की रोचक प्रणाली का विकास था। जो धीरे धीरे अपने स्वतन्त्र ढर्रे पर भा मैथिलीशरण गुप्त, मुकुटधर पाण्डेय आदि के द्वारा हो रहा था।’<sup>१</sup> अभिव्यञ्जना की नई प्रणाली की आकाश के परिणाम-स्वरूप एव बँगला और अँग्रेजी की तकल में<sup>२</sup> छायावाद का आरम्भ हुआ, ऐसा कभी माना नहीं जा सकता। हिन्दी के बहुत बड़े आलोचक कहलाने वाले प० रामचन्द्र शुक्ल के विचार सर्वथा भ्रामक हैं, ऐसा कहने में मुझे किसी प्रकार का संकोच नहीं है। अपनी पुस्तक में इसका सविस्तार और सम्यक विवेचन मैं कर ही चुका हूँ<sup>३</sup> और प्रस्तुत प्रबन्ध की सीमा के बाहर होने के कारण उसकी पुनरावृत्ति अपेक्षित नहीं।

द्विवेदी युग के समाप्त होते न होते हिन्दी कविता की एक नई धारा का जन्म हो गया था (जिसे बाद में ‘छायावाद’ नाम दिया गया)—यहाँ तक तो प्रायः सभी समीक्षकों एवं साहित्येतिहासकारों में मतैक्य है ही—इतना स्पष्ट है। किन्तु प्रश्न विचारणीय यह है कि छायावाद का प्रवर्तक कवि कौन है? छायावाद के प्रवर्तन का श्रेय किसे दिया जाना चाहिए? आज इस प्रश्न का ठीक ठीक उत्तर दे सकना कुछ सहज नहीं है। हम सामयिक पत्र पत्रिकाओं की पुरानी पुरानी फाइलों को परिश्रमपूर्वक उलटपट्टर कुछ लोग चाहे भले किसी कविता विशेष को देखकर किसी कवि विशेष को पहला छायावादी कवि होने का महत्वपूर्ण शोध-कार्य (?) प्रस्तुत करें, किन्तु, क्या यह सम्भव नहीं है कि उसके पहले भी कोई वैसी ही कविता किसी और दूसरे कवि द्वारा लिखी जाकर भी

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास—प० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० ६५० सवत् २००६—संस्करण।

२. प० रामचन्द्र शुक्ल—हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ६५१, सं० २००६ संस्करण।

३. हिन्दी काव्य में छायावाद, पृ० १६-२५, ३७-५०, ७०-८७

कारण-विरोध से प्रकाश में न आ सकी हो ? ऐसी स्थिति में क्या माना जा सकता है ? इस सम्बन्ध में अमिन्न त्राओचक आ इलान्द्र जोशी का विचार सर्वथा उपयुक्त और युक्तिसंगत प्रतीत होता है कि "पहला छायावादी कवि उसे माना जाना चाहिए जिसने छायावादी-युग की निश्चित स्थापना हो जाने के पूर्व ही से एक-त्राष छिटपुट कविता नहीं बल्कि निरन्तर ऐसी कविताएँ लिखी जिनमें छायावादी प्रवृत्ति का वात असदिग्ध-रूप से वर्तमान थे ।" \* इस भाष्यदण्ड से विचार करने पर उपरोक्त नयी धारणा यह है कि श्री जयशङ्कर 'प्रसाद' ही छायावाद के प्रवर्तक हैं श्री मैथिलीशरण गुप्त<sup>१</sup>, श्री मुकुटधर पाण्डेय<sup>२</sup>, श्री राम नरेश त्रिपाठी<sup>३</sup> श्री मुमित्रानन्दन 'पन'<sup>४</sup>, श्री सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला'<sup>५</sup>, आ माखनलाल चतुर्वेदी<sup>६</sup> अथवा कोई दूसरा नहीं ।

पं० रामचन्द्र शुक्ल ने मैथिलीशरण गुप्त और मुकुटधर पाण्डेय को छायावाद के प्रवर्तक-कवि मानकर उनका कविताओं का जो उदाहरण प्रस्तुत किये हैं<sup>७</sup> वे सन् १९१४ के पहले के नहीं हैं । श्री जयशङ्कर 'प्रसाद' की रचनाएँ उन दोनों के बहुत पहले की हैं ( अर्थात् सन् १९०६ ई० ) जिनमें छायावादी प्रवृत्तियों का बीज असदिग्ध रूप में वर्तमान है । छायावाद के लक्षण 'प्रसाद' की चित्राधार ( सन् १९०६ ) की रचनाओं में ही दिखाई देते हैं वहाँ अभिनयजना पद्धति की ही नवीनता नहीं, शायक भी नवान एव छायावादी उग

४—अवन्तिका ( काव्यालोचन-अङ्क ) पृ० १६४

५—जैसा कि पं० रामचन्द्र-शुक्ल का कहना है, हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ६५०

६—वही, पृ० ६५०

७—जैसा कि स्वयं रामनरेश त्रिपाठी कहना चाहते हैं, अवन्तिका ( काव्यालोचन-अङ्क ) पृ० २८८

८—अवन्तिका ( काव्यालोचन-अङ्क ) नन्ददुलारे बाजपेयी, पृ० १६० और जानकी बल्लभ शास्त्री, पृ० १६७

९—वही, पृ० १६७

१०—वही, विनयमोहन शर्मा का मत पृ० १६८, प्रभाकर माचवे का मत पृ० १६६

११—देखिये—हिन्दी साहित्य का इतिहास ( शुक्ल ) पृ० ६४८-६ । स० २००६ संस्करण ।

के हैं—जैसे—सन्ध्या वारा' 'भीरव प्रेम' 'प्रभात कुसुम' आदि। 'प्रेम पथिक' में भी (जो सन् १९०५ में ही लिखी गई थी) छायावाद के बीज पर्याप्त परिमाण में मिलते हैं। बाद में 'भरना', 'लहर' और 'कामायनी' में 'प्रसाद' की छायावादी-प्रवृत्तियाँ विकसित होती गयीं। इस प्रकार 'प्रेम पथिक' और 'चित्राधार' के युग से ही छायावादी प्रवृत्तियों से युक्त उनकी कविता 'इन्दु' के उदय से सन् १९०६ के पश्चात् और भी प्रकाशित हो उठी। 'सरस्वती' की फाइलों के साथ साथ 'इन्दु' की फाइलों को भी आचार्य शुक्ल ने उलटा होता तो गुप्त जी और मुकुटधर पाण्डेय को छायावाद के प्रवर्तक मानने की भूल उनसे शायद बची नहीं हुई होती। निश्चय ही 'प्रसाद' जी ने हिन्दी कविता की इस नई धारा (छायावाद) का प्रवर्तन किया। गुप्त जी के 'नन्दन निपात' (सन् १९१४) के घट्टत पूर्व ही सन् १९१०-११ की 'इन्दु' में उनकी अनेक छायावादी कविताएँ मिलनी हैं। और 'प्रसाद' की काव्य गंगा में इस नई कविता के फव्वल कुछ ही कण नहीं हैं—वहाँ तो उसका अबाध प्रवाह और समस्त प्रवृत्तियाँ ही हैं। वहाँ इस नई कविता का मिलमिल आभास नहीं, बरन् चरम विकास का ज्वलन प्रकाश ही दृष्टिगत होता है। दूसरे शब्दों में—'प्रसाद' ने एकाध छिटपुट नहीं बल्कि निरन्तर रूप से ऐसी कविताएँ लिखीं जिनमें छायावादी प्रवृत्ति के बीज अशुद्धि रूप से वर्तमान थे। 'चित्राधार' से 'कानन कुसुम', 'भरना', 'श्रौं', 'लहर' और 'कामायनी' तक उनकी छायावादी प्रवृत्ति बनी रही। अतः समग्र रूप से विचार करने पर निश्चय ही 'प्रसाद' जी हिन्दी के सर्व प्रथम कवि माने जायेंगे। कुछ ऐसा ही मतव्य श्री इलाचन्द्र जोशी ने भी प्रकट किया है—'प्रसाद की अविधादास्पद रूप से हिन्दी के सर्वप्रथम छायावादी कवि ठहरते हैं। सन् १९१३-१४ के आस-पास 'इन्दु' में प्रतिमास उनकी त्रिसङ्ग की कविताएँ निकलती थीं (जो बाद में 'कानन कुसुम' नाम से पुस्तकाकार प्रकाशित हुईं) के निश्चित रूप से तत्कालीन हिन्दी काव्य क्षेत्र में युग विद्यमान की सूचक थीं। उस नई शैली के निरन्तर विकास को और 'प्रसाद' जी एतत् प्रयत्नशील रहे, और उस विकास को चरम परिणति 'कामायनी' में हुई। आश्चर्य नहीं कि छायावादी ढंग की सर्व प्रथम स्फुट कविता भी 'प्रसाद' जी द्वारा ही लिखी गयी हो, पर तर्क के लिए यदि यह भी मान लिया जाय कि उस शैली की पहली स्फुट कविता किसी दूसरे कवि द्वारा रची गयी, तो भी छायावादी प्रवृत्ति की सर्वप्रथम सत्य रूप से प्रवृत्ति करने के कारण 'प्रसाद' जी ही पहले छायावादी प्रमाणित होते

हैं।<sup>१२</sup> श्री राय कृष्णदास,<sup>१३</sup> श्री सुमिमानन्दन 'पत'<sup>१४</sup> प्रिंसिपल मनोरजन,<sup>१५</sup> श्री आरसी प्रसादसिंह<sup>१६</sup> और शिवनाथ जी<sup>१७</sup> के विवेचन का भी यही निष्कर्ष है कि 'प्रसाद' जी ही छायावाद के प्रवर्तक हैं। प्रसाद जी को हा हि दो की इस नई कविता धारा के प्रवर्तक करि के रूप में मान्यता मिला है।

'प्रसाद' जी के पूर्ण के द्वितीय-युग की हिंदी कविता का सम्पूर्ण दर्शन का उपरान्त 'प्रसाद' की पूर्ववर्ती और परवर्ती काव्य धाराओं में स्पष्टतः काफी अंतर है, ऐसा कहने में किसी को भी किसी प्रकार का संकोच नहीं होना चाहिए। 'प्रसाद' जी की कविताओं में छायावादी प्रवृत्तियों के पूरे पुनः हैं। ऐसी ही बात तो उनकी पूर्ववर्ती कविताओं का सम्बन्ध में कदापि नहीं कही जा सकती। उन्होंने ही हिन्दा में छाया काय को जन्म दिया, उसका प्रवर्तन किया, उसकी शब्दावली रचनाशैली एवं कला विधान का निर्माण किया। उनके पश्चात् की हिंदी कविता स्पष्टतः, या अस्पष्टतः प्रत्यक्षतः अथवा परोक्षतः उस काव्य से प्रायः अनिवार्यतः प्रभावित हो है, ऐसी मेरी धारणा है। एक इतनी मौलिक, इतनी नवीन तथा इतनी प्रशस्ति एवं लब्ध प्रतिष्ठ धारा के प्रवर्तन के कारण ही 'प्रसाद' को 'प्रसाद' मानने की विवशता का हम अनुभव करते हैं। छायावाद की समस्त विशेषताएँ और उसकी सारा उपलब्धियाँ 'प्रसाद' के काव्य में प्राप्य हैं। 'प्रसाद' जी की काव्य-कला की प्रमुख प्रवृत्तियों पर अब हम विचार करेंगे।

'प्रसाद' जी की भाषा में अतीव कोमलता, माधुर्य और सरसता है। उसमें लाक्षणिक पदावलिवाँ भी पर्याप्त परिमाण में प्राप्य है। संगीतात्मकता और सुन्दर शब्द योजना का साथ साथ मानवीय भाषा की अभिव्यक्ति के लिए प्रकृतिगत प्रतीकों की प्रचुरता है। चित्रमयी भाषा का तो 'प्रसाद' कुशल अधिकारी ही है। इनकी कविता-कामिनी नव नव अलंकारों से अलंकृत भी द्रव्य है। इस प्रकार अभिव्यजनागत छायावाद के सारे लक्षण 'प्रसाद' के काव्य में उपलब्ध हैं। रचना विधान की दृष्टि से प्रसाद की प्रायः समस्त रचनाएँ गीतात्मक

१२—अवतिका (काव्यालोचन अङ्क) पृ० १६४

१३—वही, पृ० १८८

१४—वही, पृ० १६०

१५—वही, पृ० १६५

१६—वही, पृ० १६७

१७—वही, पृ० २००



ही हैं। 'कामायनी' और 'श्रीरू' भी गीतात्मक ही अधिक है, उनमें महा-काव्यत्व और खण्डकाव्यत्व के साथ साथ गीत तत्वों का भी निर्वाह हो सका है। इस प्रकार छायावाद की एक प्रमुख प्रवृत्ति (रचनाविधान का गीतात्मक प्रधान होना) भी 'प्रसाद' में हमें प्राप्य है।

'प्रसाद' की दूसरी सबसे बड़ी विशेषता है—प्रकृति के प्रति प्रगाढ़ प्रेम। 'प्रसाद' ने प्रकृति के साथ अपने हृदय का सदास्य किया है। प्रकृति उनके लिये उनसे अलग नहीं। वह तो उन्हीं की हृदयगत भावनाओं का प्रतिबिम्ब (छाया) अथवा प्रतिरूप (प्रतीक) है। इसे ही सर्ववाद कहते हैं। 'प्रसाद' की प्रकृति प्रायः नारी रूप में ही चित्रित हुई है। उपरि कथित 'प्रसाद' की प्रकृति चित्रण सम्बन्धी प्रमुख प्रवृत्तियाँ छायावाद की प्रकृति की प्रधान विशेषताएँ हैं।

'प्रसाद' प्रेम और यौवन के कवि थे। उनके काव्य में 'सौन्दर्य' और शृंगार की प्रचुरता है। किन्तु उनके शृंगार वर्णन में अश्लीलता कहीं नहीं है। सौन्दर्य और शृंगार को उन्होंने वो इतना परिष्कृत रूप दिया कि वह उनके किसी भी पूर्ववर्ती अथवा परवर्ती कवि के लिए ईर्ष्या की वस्तु बन गईं। इस दृष्टि से वे तुलसीदास से भी कहीं आगे नहीं वो समकक्ष निश्चय हैं। आलिङ्गन चुम्बन की इतनी मर्यादित-परिनिष्ठित व्यञ्जना समस्त हिन्दी काव्य में बेजोड़ है—

“फिर रह बोंगे, पहचानो तो मैं हूँ कौन बताओ तो।  
किन्तु उन्हीं अश्रुओं से, पहिले उनकी हँसी बजाओ तो।  
सिहर भरे निज शिथिल मृदुल अचल को अश्रुओं में पकड़ो,  
बेला बीत घसी है चक्कल बाहु सता से आ जकड़ो ॥”

—(लहर)

'प्रसाद' की कविताओं में आध्यात्मिक सवेत और अज्ञात कौतूहल-भावना के उदाहरण भी प्रचुरमात्रा में प्राप्त होते हैं। नारी उनके काव्य में एक नये रूप में आई। द्विवेदी युग की अत्यधिक रुढ़ आदर्शवादिता के कारण नारी का विविध रूप विकास नहीं पा सका, नारी सती साध्वी समाज सेविका तथा श्रीचल में दूध और श्रीसों में पानी लिए असीम वेदना को प्रविमा बनकर रह गईं। 'प्रसाद' की नारी, नारी है। नारी का शाश्वत रूप 'प्रसाद' की इन पंक्तियों में दृश्य है—

‘नारी तुम केवल अदा हो, विश्वास रजत नग पग तल मे  
पीयूद-खोत-नी बहा करो, जीवन के सुन्दर समतल मे ।’

( कामायनी )

नारी के प्रति ऐसी उदात्त भावना पहले-पइल ‘प्रसाद’ जी में मिली। उन्होंने नारी में सौ दय के साथ-साथ पवित्रता के भी दर्शन किये। ‘प्रसाद’ में कल्पना की रग नी, सूक्ष्मता और विराटना माँ पर्याप्त है। इस प्रकार सन्धेप में ‘प्रसाद’ जी की काव्यगत उपरि-उल्लिखित समस्त विशेषताएँ वे ही हैं तो पीछे चलकर उनके द्वारा प्रवृत्ति नई काव्यधारा ( जिसे ‘छायावाद’ का नाम दिया गया ) की प्रमुख प्रवृत्तियाँ बनीं। छायावाद के सारे-के-सारे वे प्रधान लक्षण ‘प्रसाद’ की आरम्भिक कविताओं से लेकर उनकी अंतिम रचना तक में विद्यमान हैं। आधुनिक हिन्दी कविता के इतिहास में ‘प्रसाद’ जी का नाम एक महत्त्व स्मरणाय घटना है। कारण स्पष्टतः यह है कि उनके पूर्व उसका रूप भिन्न था; उन्होंने, मगर, उसे नई दिशा देकर उसके परवर्ती रूप को अप्रत्याशित (unexpected) रूप से प्रभावित किया। श्री जयशङ्कर ‘प्रसाद’ की अप्रतिम प्रतिभा ने इसके अनिरिक्त भी, हिन्दी कविता के उस नवीन धारा के आरम्भ के साथ ही साथ उसका चरम उत्कर्ष भी ( कामायनी के रूप में ) उदाहृत किया हिन्दी-कविता के उस नय पथ पर प्रथमतः अग्रसर होने के सु-साहस और श्रेय से तो वे महिमान्वित ही हैं और उस पथ की साधना की पराकाष्ठा और उच्चतम मंत्रिल के सिद्ध प्राप्त साधक भी। उनके पश्चात् कविता के उस आकाश में नये-नये सितारों का क्षणिक और स्थायी उदय हुआ; परिणामतः उस काव्यधारा की महान परम्परा ही चल पड़ी। एक महान परम्परा के प्रवर्तन के प्रसाद ‘प्रसाद’ ने ही पाया था और इस प्रकार भी छायावाद के प्रवर्तक के अतिरिक्त वे हमारे समस्त हिन्दी काव्य में प्रमुख मील-स्तम्भ हैं।

## प्रसाद काव्य की पृष्ठ भूमि—

[ डा० ब्रज गोपाल निवारी एम० ए०, पी एच० डी०, डी० लिट० ]

### प्रारम्भिक परिचय

साधारणतया इस प्रकार की प्रगति की बागडोर स्त्रियों के हाथ में होनी चाहिये थी, उनकी कोमल वृत्तियों ही मनुष्य को सामाजिक-चेतना प्रधान उलझनों (Social Ego) से हटाकर व्यक्तिगत, निजी एवं अन्तर्तम अनुभूतियों की अभिव्यक्ति की ओर प्रेरित कर सकती हैं, उदाहरणार्थ, आधुनिक काल में अमेरिका में अनेक कवयित्रियों,—एमी लाबेल, लेवनी एडम्स, मेरियन मूर आदि ने व्यक्तिगत (Actual 'I') अनुभूतियों की धारा, कोमल और सूक्ष्म ढंग से, प्रवाहित की है। पर सम्बत् १९८० से १९९५ वि० तक के काल में भारतीय महिलाओं की जाग्रति, उचित मात्रा में, नहीं हो पाई थी। इसके अतिरिक्त, व्यक्ति के यह (Ego) के ऊपरी धरातलों के प्रकाशन की अपेक्षा, उसकी अन्तर्तम चेतना एवं गभीरतम अनुभूति की अभिव्यक्ति पर ही बल दिया गया। इसी कारण, श्रीमती महादेवी वर्मा को छोड़कर, इन विद्रोही नस्लों के फुरमुट में, हम प्रायः पुरुष कवि रचना ही की पाते हैं।\*

एक ओर तो यह विद्रोह था दासत्व-काल के पशुवत् जीवन के विरुद्ध, पर दूसरी ओर इस में उच्च वर्ग के सौख्य जीवन तथा मध्यम वर्ग की सफेद पोशी की भी चुनौती दी जा रही थी, द्विवेदी-युग की उथली सज्जनता, नैतिकता, मान्यताओं, परम्पराओं, बड़प्पन की पूजा, शिष्टाचार, विशिष्ट छन्दों एवं शब्दों के प्रयोगों—अर्थात् उक्त युग के समूचे वातावरण, काव्य एवं जीवन पर इन विद्रोहियों ने जोरदार आक्रमण किया।

विद्रोही प्रायः तीन श्रेणियों के हुआ करते हैं :—(१) उद्बुध, (२) मस्त, फकड़ (३) कोमल मधुर + प्रसाद जी तीसरी प्रकार के विद्रोही थे, विश्व-कवि

\* हों छायावाद की आरम्भिक कविता प्रसाद वृत्त “आँखू” की रचना भी एक स्त्री अर्थात् प्रसाद जी की पत्नी की स्मृति की प्रेरणा से हुई।

+ फ्रान्सीसी साहित्यकार, मोंटेन (Montaigne) भी मधुर विद्रोहियों की श्रेणी में आते हैं, किन्तु मिह्टन, एक प्रकार से, फकड़ कहे जा सकते हैं।

रवीन्द्रनाथ ठाकुर के चेले (और रवीन्द्र द्वारा भारतीय योगियों, ईरानी सूफियों और योरोपीय सन्तों के बलवान एवं दृढ़ विश्वासों और गंभीर संवेगों की दीक्षा प्राप्त सहृदय युवक), इसके अनिश्चित अन्य प्रकार के विद्रोही हो ही कैसे सकते थे ? इस विद्रोह की एक विशेषता और भी उल्लेखनीय है, यह विद्रोह, बहुत कुछ, एक सपन विद्रोह रहा, अतः ये विद्रोही विश्व विद्यालयों, कवि सम्मेलनों और यहाँ तक कि कई राज्यों में, आदर के पात्र बने और अन्त में धन, धान्य से परिपूर्ण हो गए ।

प्रसाद जी की अनुभूति, उस समय ने लिये, निराली थी, उसमें न तो पुरानी परिपाटी थी—उदाहरणार्थ श्री पद्मिनी शर्मा सरीखे समालोचकों द्वारा स्तुत्य शृंगार रस प्रधान चेतना को स्थान मिला, न मिश्र बन्धुओं आदि द्वारा सम्मानित भक्ति की वृत्तियों को और न ही द्विवेदी जी द्वारा प्रोत्साहित राष्ट्रीय भावनाओं को । इस दल के विद्रोही कवियों को बिहारी की सत्सई, तुलसीदास की रामायण और गुप्त जी का भारत भारती कवितायेँ नहीं, बरन् कविता की लाशों के रूप में दिखाई देने लगीं ।\* इन्हें विषयाकार बुद्धि अथवा सामाजिक एवं राष्ट्रीय चेतना प्यारी नहीं लगी, इन्हें तो आत्म-अभिव्यक्ति ही प्रिय थी । यह आत्म अभिव्यक्ति न तो भोजन वस्त्र आदि के भूखों की माँग ही थी और न राष्ट्रीय स्वतन्त्रता के दीवानों की पुकार, इन चिल्लाहटों को प्राण देने वाली एक और भी गहरी वेदना इनके हृदय को विदीर्ण कर रही थी, वह थी ससीम में निहित असीम की पुकार व ससीम अथवा शान्त की अनन्त से मिलने की तीव्र अभिलाषा ।

### बुद्धिवाद बनाम हृदय-वाद ।

बुद्धि द्वारा निर्मित विचारों, संज्ञाओं, प्रत्ययों (Concepts) द्वारा भी मनुष्य प्रथातु चिन्तनशील-दार्शनिक या विचारक इस परम सत्य को व्यक्त करने की चेष्टा करता है कि ससीम और शान्त पदार्थ की बेचैनी तब तक दूर नहीं हो सकती है, जब तक कि वह अनन्त उत्तम की गोद में पहुँच कर, विभ्राम न करे । किन्तु इस परम सत्य को दार्शनिकों ने भिन्न भिन्न दृष्टिकोणों से देखा :

\* कवियों की रुचि के भेद उनके वर्गों की भिन्नता में भी प्रदर्शित होते हैं, उदाहरणार्थ, द्विवेदी-युग की अचकन व पायजामे, अथवा कोट-धोती व कोट-भतलून, गांधीवादियों के खहर के कुर्ते व प्रसाद, निराला आदि के रेशम के कुर्ते भिन्न भिन्न रुचियाँ व दृष्टिकोणों की प्रदर्शित करते हैं ।

है, इस कारण उनमें इस विषय पर तथा अनन्त तत्त्व के स्वरूप ही पर अनेक मत-मतान्तर, वाद-विवाद तथा प्रकार भेद हो गये हैं। कोई दार्शनिक, भगवान शंकराचार्य के समान, एक असीम, अनन्त चैतन्य को सत्ता ही का अस्तित्व स्वीकार करते हैं और दृश्य जगत् को मिथ्या बतलाते हैं, तो कोई, चावाक अथवा मार्स के समान, दृश्य जगत् ही को सत्य और अनन्त तत्त्व की एक कपोल कल्पित रूपना के रूप में देखते हैं, कोई विचारक, श्री अरविन्द आदि, ऐसे भी हैं जो चैतन्य और पुद्गल (Matter) के बीच समझौता स्थापित करने व चैतन्य अथवा देवत्व को पुद्गल में उतारने की चेष्टा करते हैं। किन्तु दार्शनिकों के इन मत भेदों और पारस्परिक झगड़ों में कोई कोई बुद्धि का दिवालियापन पाते हैं। अतः शंकर "अपरोक्षानुभूति" को बुद्धि के परे ठहराते हैं, इसी प्रकार योगी श्री अरविन्द, कवि तार्किक बर्गसों (Bergson) आदि भी अतर्हृष्टि ही को सर्वोपरि मानकर, इस निर्णय पर पहुँचते हैं कि यह अन्तर्हृष्टि बुद्धि से बहुत ऊपर तथा बुद्धि से परे है।

यह अपरोक्षानुभूति अथवा अन्तर्हृष्टि कोई नई चीज नहीं है, भारत के ऋषि, मुनि, साधु, सत, योगी तथा कवि अपनी निर्विकल्प समाधि के क्षणों में प्राचीन यूनान के रहस्यवादी तत्त्व-द्रष्टा प्लेटिनस (Plotinus), मध्य-कालीन योक्ष के रहस्य वेत्ता (Mystics), राईजब्रीक (Ruysbroeck), ऐकहार्ट (Eckhart) आदि, इस्लाम के सूफी, इब्नल-अरबी, अल गज़ाली आदि, भिन्न भाषाओं एवं शब्द-वस्त्रों में, उसी नित्य, शाश्वत दर्शन (Philosophia perennis) को व्यक्त करते थे, जिसका उल्लेख मध्य कालीन भारत के आदि सत कबीर ने किया है —

“जल, घन, पृथ्वी गगन में, बाहर, भीतर एक  
पूरन बहुत कबीर है, अवगत पुरुष अनेक।”

आधुनिक भारत के रहस्यवादी,—रवीन्द्रनाथ ठाकुर, जयशंकर प्रसाद आदि—समकालीन शिक्षा प्रणाली की बौद्धिक भूल-भुलैयाँ से भागकर इसी असीम, अनन्त तत्त्व का प्रालिङ्गन करना चाहते थे, और उनकी यह प्रेरणा या तोत्र वेदना कविता के रूप में स्फुरित हुई। आत्मसाक्षात्कार की अभिजापा एक जोरा अमूर्त प्रत्यय अथवा बौद्धिक विचार हो नहीं है, वह एक गम्भीरतम संवेग है, काशा क यह अतवेले छैले यह उद्भ्रान्त प्रेमी उसी अनन्त हिरन की कस्तूरी की सुगन्ध का, कुछ पहिले हा में आमाख पाकर, स्र से आगे बढ़कर, मस्ती की दशा में, उसी के पाछे दौड़ रहें।

लाक्षणिक एवं व्यजनात्मक भाषा —

इस आत्म-अभिव्यक्ति की शैली भी, इस काल के लिये, निराली थी। वैसे तो सत्सार भर के समस्त रहस्यवादी तत्त्व-द्रष्टा अपनी गंभीर अनुभूतियों की अभिव्यक्ति, अद्भुत कथाओं, नयानकों, रूपकों, उपमाओं, गूढ़ संकेतों, मुद्राओं, अनोखे चिन्हों व लक्षणों द्वारा ही करते आये हैं, और आधुनिक काल के कुछ पश्चात्य व्यजनात्मक (Symbolists) कलाकारों तथा जे० एस० इलियट (J. S. Eliot) के समान कवियों ने भी लाक्षणिक तथा व्यजनात्मक भाषा द्वारा ही अपने कोमल सनगों और वास्तविक कल्पनाओं को व्यक्त किया है; किन्तु, इस काल के हिन्दी साहित्य में “प्रसाद” जी ही इस प्रयोग के अगुआ थे; फलतः बौद्धिक प्रत्ययो से लदी हुई हिन्दी कविता ने पुजारियों ने प्रसाद जी की लाक्षणिक तथा व्यजनात्मक भाषा में एक, निराली शैली के दर्शन किये। हृदय की अन्तर्तम उद्देगों व उद्गारों, मन की तीव्रतम भावनाओं व स्वप्नों, चित्त के पुराने में पुराने संस्कार व मूल्यों और अहंकार की जोरदार प्रेरणाओं के अन्तर्तम रहस्य अर्थात् असीम की ससीम की ओर तथा सान्त की अनन्त की ओर दौड़ या झपट की अभिव्यक्ति ऐसे लाक्षणिक संकेत व शब्द बलों द्वारा हुई, जिनमें पूजा की सामग्रो जैसी सुगन्ध और पवित्रता थी।

समय का बदला (Revenge)

पर भौतिक व आर्थिक समस्याओं—दाल रोटी की भूख व नज़्बापन ढाकने का माँग,—बौद्धिक आवश्यकताओं,—ज्ञान व प्रशंसा की जिज्ञासा—तथा वैज्ञानिक पद्धतियों और साधनों और सामाजिक आवश्यकताओं की अन्वेलना देर तक नहीं का जा सकता है। इस कारण, अन्त में भौतिक जीवन और विज्ञान ने इन विद्रोहियों से बदना लिया, फलतः इनकी कविता देवी पकड़कर रक्तम बनाने वाले प्रकाशका और पुस्तक विक्रेताओं व कारागारों में कैद कर दी गई प्रथवा भरोसाका का तैयारी करने वाले ज्ञान के सहायक ग्रंथों में शोध दी गई; छायावाद का यह विद्रोह समाप्त हो गया, और कला प्रेमी नये मार्गों की खोज में तथा नई प्रगतियों की ओर आगे बढ़ने लगे।

प्रसाद की कविता

## सामान्य परिचय तथा क्रमिक विकास का संकेत

[ प्रो० परमानंद श्रीवास्तव एम० ए० ]

आधुनिक हिन्दी (खड़ी बोली) काव्य को चरम विकास की ओर प्रेरित करने वाले कवियों में अग्रगण्य कवि प्रसाद छाया-रहस्यपुत्र के भाव प्रधान तथा प्रतिनिधि कवि हैं अतः उन्हें कोई आधुनिक हिन्दी कविता का जनक कहे तो अनुचित नहीं, पर अविस्मरणीय है यह कि उनकी यात्रा का आरंभ ब्रजभाषा की सीमाओं में हुआ। हाँ, भाषा का उद्देश्य या शुभ, और महत्त्वपूर्ण<sup>१</sup>—इसलिए 'काननकुसुम करुणालय' 'महाराणा का महत्त्व' आदि कविताओं की लघु भाव परिधि को पार कर कवि का 'प्रेमपथिक' 'भरना' बन कर फूटा, आत्माभिव्यक्ति के बिन्दु पर अभिलाषाओं सपनों की धाखी दी, 'आँख' में धुल कर निपटा<sup>२</sup> और संवेदना के धरातल पर मानव जीवन का वह सत्य पहचाना जो जीवन के विषाद कटकों में प्रसन्न हो लहलहाता है, प्रेम सौंदर्य का आनन्द तत्त्व लेकर आन्दोलित होता रहता है, 'लहर' में आत्मपूर्ण की कक्षा (जो व्यापक मानवता का अनिवार्य अंग है) बनकर गूँजा और 'कामायनी' में समस्त जीवन-धारा को आनन्दपूर्ण कथा के ध्याज से उसने व्यापक मानवता की पथ यात्रा की मानव-परिप्रेक्ष्य के समस्त अन्तःवाह्य उद्देश्यों के सन्दर्भ में व्यापक अभिव्यक्ति देने की चेष्टा की। इस सम्पूर्ण काव्य विकास के क्रमिक संकेत इन बिन्दुओं में देखे समझे जा सकते हैं :—

१ इस पथ का उद्देश्य नहीं है आतं भवन में टिक रहना  
किन्तु पहुँचना उस सीमा पर जिसके आगे राह नहीं—

२. अब छुटता नहीं छायाये  
रग गया हृदय है ऐसा  
आसू में घुला निरपता  
यह रग अनोखा कैसा।

‘आसू’ से उद्धृत।

विकास के प्रारम्भ में — काननकुसुम, 'महाराणा का महत्त्व', 'कल्याणालय'  
(भावनात्मक) 'प्रेमपथिक' तथा 'भरना' ।

विकास के मध्य-काल में — आम्बू और 'लहर'

अन्तिम क्षणों में — कामायनी ।

इन विन्दुओं में क्रमशः भाव-परिधि का विस्तार और रूपगत परिष्कार होता गया है । यहाँ संक्षेप में इस विकास क्रम को लक्ष्य कर सकते हैं । कवि के व्यक्तित्व की भाग्यशक्ति एवं शिल्पगत विशेषताओं को समझने की यह एक भूमिका मान है ।

'भरना' तक की रचनाओं में प्राचीन काव्य परम्परा का मोह मिलेगा— वही स्थितिलक्ष्य पद विन्यास आरोपित अलङ्कारण नई अर्थव्यञ्जना का अभाव, और कव्य कला विनयमात्राद्धादिन मिथ्या, कभी प्रकृति वधू व परिवेश या पुराण-युग के पथ चिन्हों तक सीमित । पर धीरे धीरे अशक्त प्रयोग लुप्त होते गये हैं और भरना में तो आगे की सम्पन्नता की भूमिका प्रकट होती हुई दीख पड़ती है ।

'काननकुसुम तथा 'भरना' का अन्तर निम्नांकित दृष्टान्तों में स्पष्ट रूप से लक्षित होता है । पहले में अशक्त पदावली है, कव्य सामान्य तथा दूसरे में नूतन उपमान हैं, नई कल्पना मृद्वि है तथा कव्य विशेष है—

- १ तब प्रलय का हो समय ज्वालामुखी निज मुख खोल दे,  
सागर उमड़ता था रहा हो, शक्ति साहस बोल दे ।  
हम हों कही इस लोक में, उस लोक में, भूलोक में,  
तब प्रेम पथ में ही चलें, हे माय ! तब आलोक में ।

—काननकुसुम, याचना पृष्ठ ४४, ४५

- २ किरण ! तुम क्यों विलरी हो आज, रघी हो तुम किसके घरुराण  
धरा पर कृषी प्रार्थना सदृश मधुर मुरली-सी फिर भी मौन  
किसी प्रजातः विश्व की विकृत वेदना दूती-सी तुम कौन  
सुदिन मणि वलय विभूषित उषा सुदरी के घर का संकेत "

—भरना

'धरा पर सुनी प्रार्थना सदृश' में अमूर्त को मूर्त योजना है और किरण की साकेतिक (Suggestive) अभिव्यक्ति 'रमणीयार्थ' प्रनिपादिक शब्दः



वाक्यम्' की उक्ति को चरितार्थ करती है। यहाँ अभिव्यक्ति अलङ्कृत होकर भी भावप्रवण तथा व्यञ्जनात्मक अतः मार्मिक है।

आरम्भिक काल की रचनाओं की दृष्टि से 'भरना' विशेष पर चिन्ह है इसमें सन्देह नहीं। पर यहाँ अस्थिरता, असयम, उद्वेगन की भीड़ में कवि ने आत्म सत्य को युग सत्य से तदाकार नहीं कर पाया। सुमन जी की रूपमानी शब्दावली में 'भरना को देखकर उस गुलदस्ते को याद आती है जिनमें जूही और रंजनीगंधा, गुलाब और मन्दार कुसुम एक साथ लगे हुए हैं और जहाँ सरोरु एक गुच्छा है तो नीम की पत्तियों का भी समायन है।' सच तो यह है कि 'भरना' में किशोर वय की आशा यौवन की देहतीन पर खड़ी एक सपनों का आकलन करती हुई शब्दों में दृश्य अदृश्य को बाँधने की चेष्टा करती है। कवि ने —

किसी हृदय का यह विचार है छोड़ो मत यह सुख का कण है  
उरोजित कर मन बीझाओ यह कृपा का यका चरण है—

कह कर भागवेग को व्यक्त करने का प्रयत्न किया है।

विकास काल की कृति 'आँख का भावपट सौन्दर्याङ्गण, प्रणयभासना तथा विरहानुभूति से निर्मित है। किन्तु सौंदर्य प्रेम, विरह तीनों कथ्य को एक ही बिंदु पर छूते तथा व्यञ्जित धरत है, अतः इसे चाहे तो कोई 'एकाग्रकाव्य' कह सकता है। कथा का क्रम संयोजन अबाध है यद्यपि अधिकतर छंद पूर्णपर सम्बन्ध मुक्त होकर स्वतन्त्र बन पड़े हैं। आँख में विरह की प्रधानता के कारण इन्ने विरह काव्य और विरह के मूल में स्मृति की टीस व्याप्त होने से इसे स्मृति काव्य की संज्ञा भी दी गई है।

आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल का कथन है "आँख में अभिव्यञ्जना की प्रगल्भता और निश्चिन्ता के भातर प्रेमवेदना की दिव्यभिरूति का, विश्व के मंगलमय प्रभाव का, सुख और दुःख दोनों को अमाने की उसकी अपार शक्ति का और उसकी छाया में सौन्दर्य और मंगल व सगम का भी आभास पाया जाता है।" कहना न होगा 'आँख' की प्रियोग भूमि ने परिपार्श्व में तीन दाह एवं पीड़ा व्याप्त है जो धीरे धीरे कल्याण कामना में गूँजती हुई स्थिर उदात्तता ग्रहण करती है। अतीत वैमन की छलना को पहचानते हुए भा कवि उसकी

१. श्री रामचन्द्र 'सुमन' कवि प्रसाद की काव्य साधना

२. पं० रामचन्द्र शुक्ल 'हिन्दी साहित्य का इतिहास

सचाई जानने को आकुल है। रूप, सौन्दर्य, वैभव के अमरित चित्र आँखों में  
विरते हुए निरल जाते हैं—

×

×

×

राशि मुल पर घूँघट टाँके  
अचल मे दीप छिपाये  
जीवन की गोघूली मे  
कौतूहल से तुम आये।

बाधा या विधु को कितने  
इन काली जजोरो से  
भगि वाले फलियों का मुख  
क्यों भरा हुआ हीरों से ?

×

×

×

हाली आँखो मे कितनी यौवन के मद की लाली,  
मानिक महिरा से भर दो रितने नीतम की प्याली।

×

×

×

और कवि अपने विभ्रम पर पर्दा न डालते हुए कहता है—

दलना थी तब भी मेरा  
उसमे बिश्वास घना था  
उस आग की दया मे  
कुछ सखा स्वर्ग बना था

तत्त्वज्ञान की दृष्टि से ये अथ उल्लेख्य हों पर 'आम्' का कवि उमर कर  
तब आता है जब बुधियों के क्षण कवि के मन में डोलते हुए उसे निपाद के  
'बान' से लगने हैं। यों कमी कमी तो कवि मन स्मृति के मधुवर्षण से ओत कण  
सा भीग कर ही रह जाता है।

अतृप्ति एवं लालसा के डोरे 'आन्' की मावभूमि में इधर से उधर तक  
खींचे हुए हैं। परिरम्भ की मादर सृति अतृप्ति की भावना को और उमार कर  
व्यक्त करती है। सम्मोग शृंगार की अबाध अभिव्यक्ति 'आम्' में मिलती है यद्यपि  
उसे सूक्ष्म हृदययोजना का आवरण देने का प्रयत्न भी लक्षित होता है। हाँ,  
'वियोग' की पृष्ठभूमि में ये सहायक उपकरण जैसे हैं—समोग के चित्र हों, स्मृति  
की टीस हो, अतृप्ति भावना हो या आकुल लालसा।

प्रकृति और काव्य का अत्यन्त निकट का सम्बन्ध है। काव्य चेतना के  
स्वरूप में प्रकृति का विशेष महत्त्व है। प्रकृति कवि को रिझाती खिझाती भा है  
और समदुःख भोगिनी बन कर भी आती है। 'आम्' की ही इन पसिया  
में देखें—

×

×

×

व्याकुल उस मधु सौरभ से  
मत्तमानिल धीरे-धीरे  
निद्रावास छोड़ जाता है  
अथ त्रिरह तरंगिनी तीरे ।

बयो धनक रहा दुख मेरा  
ऊषा की मृदु पलकों में  
हाँ उत्तम रहा सुख मेरा  
संख्या की घन पलकों में

निस्पन्देह प्रकृति के मधु संस्पर्श से उठे हुए छायाचित्रों का सौंदर्य 'आरू' का विशेष आकर्षण है ।

प्रसाद की कविता में नियति भावना का विशेष महत्त्व है । पर उनकी नियतिभाषना तथा कथित भाग्यवाद या प्रारम्भवाद से भिन्न है । यह प० नन्द-दुलारे बाजपेयी ने शब्दों में "वैयक्तिक है । किसी समागत सिद्धांत की प्रतिरूप मात्र नहीं है ।" प्रसाद नियति की कल्पना बृहत्तर शक्ति के रूप में करने हुए उसे उच्चतम प्रकृति का कार्यकलाप मानने हैं । 'आरू' में यह नियति भावना यत्र तत्र अपना आभास देती है—

+                      +                      +

नचती है नियति नटी-सी<sup>१</sup>  
बन्दुक धीड़ा सी करती  
इस व्यपिप्त विषय आगम में  
अपना अतृप्त मन भरती

सकैत नियत का पाकर  
तम से जीवन उलभाये  
जब सोनी गहन गुफा में  
धचक सट को छिटकाये

आरू में विषाद भावना बड़ी तीखी है । कवि का आराध्य उसके अन्तर के आकाश में विद्युत् सदृश छवि की भनक मात्र दिखता कर अदृश्य हो जाता है—इन्द्रधनुषा स्मृति का रेखा मकरन्द मेघमाला सी रह जाती है । कवि की आँखों में शून्य नीरवता है, सूना तट है, पदचिह्नों से शून्य प्रयायर्त्तन पथ है और कवि अकुला कर पूछ ही तो उठता है—

नाथिक इस मूने तट पर बिभ सहस्रों में खे लाया,  
इस बीहड़ बेला में क्या अब तक था कोई आया ।

कवि की जिज्ञासा इस किन्तु पर आ टिपती है : क्या कलियों के लघु

१. आधुनिक साहित्य पृष्ठ, ६५

२. नियति की नटा की रूप में अन्यत्र भी कल्पना की गई है—

नियति-नटी सी आई सहसा गगन में  
तड़ित विलास सी नचाती भौह अपनी ।

जीवन परिधि की बही सीमा है कि वे मकरन्द पूरित खिलें, और वे मन की तोड़ ली जायें।

यदि रो घड़ियो का जीवन कोमल बूँतों में बोते,

कुछ हानि तुम्हारी है क्या चुप चाप धूपड़े जीते।

और फिर, नत्न ज्ञान का छाया-भाँव-पट को आच्छादित कर लेनी हैं, जीवन का निविड सय छन कर जैसे इन पत्तियों में व्यक्त हो उठना है—

दुख सुख में उठता गिरता

सत्तर निरोहित होना

मुड़कर न कभी देखेगा

किमना हित अनहित होना

मानव जीवन बेदी पर

परिणय हा विरह मिलन का

सुख दुख दोनों भाँवों में

है खेल आँख का मत का

भाव 'इसी विकास क्रम को लक्ष्य कर विनय मोहन शर्मा लिखते हैं—  
'आँख' में पहले उठते जीवन की मादकता—वेचैनी, फिर प्रौढ़ता का चिन्तन और अन्त में डलते वायु का निवेद दिखनाई देना है।<sup>१</sup> और प्रकारान्तर से आँख के मुक्त तत्व को स्वीकार करते हुए भी उसकी प्रबन्धमूर्तता की ओर सनेत्र करते हैं।

'आँख' में अभिव्यञ्जना का सौन्दर्य कम नहीं है और भावयोजना भी अत्यन्त समृद्ध है। यों तो भाव लहरियों की सहाय्य में सीमित करना कठिन, प्रायः असम्भव सा है फिर भी शास्त्रीय संज्ञाओं की सीमा में भी पर्याप्त उदाहरण आँख में दिये जा सकते हैं। स्थल स्थल पर मोह, स्मृति, ग्लानि, चिन्ता, द्रोह, दैन्य, धृति आदि संचारियों का योजना है। इसी प्रकार यत्र तत्र सार्विक या अत्यन्त तथा काविक अनुभाव-योजना भी दिखाई पड़ती है। इनका चर्चा पृथक् रूप से का जायगी अतः यहाँ उल्लेख मात्र किया गया है।

'आँख' का कवि रू अरुण, दृश्य अदृश्य, प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष को एक ही विन्दु पर खूना है। निम रचना के स्पर्शहीन अनुभव से कवि के मन प्राण स्पन्दित हो उठे हैं उसी ने लोलकटाक्ष पान का यह चित्रण देखिये—

१. विनय मोहन शर्मा \* कवि प्रसाद आँख तथा अन्य कृतियाँ

० सुम स्पर्शहीन अनुभव सी  
नन्दन तमाल के तल से  
जग छा दो श्याम लता सी  
तत्रा पल्लव विह्वल से

—'अ'

नीलिमा धयन पर बेठी  
 अपने नम्र मे आगन मे  
 विस्मृति का नील नलिन रस  
 बरसो अपाग के घन से ।

‘आँख’ की भावभूमि का सिद्धान्तोक्तेन करते हुए शचीरानी जी ने इस कथन में औचित्य ही दीखता है—“ठीक जिस परिस्थिति में गेय द्वारा वेटर की रचना हुई उसी परिस्थिति में ‘आँख’ लिखा गया। किन्तु वेटर भ्रम ध्वनियों अग्नि मुलंग रही है जिसकी आँख दूसरों को भी दग्ध करती है और आँख में शीतल ज्वाला है जिसका धुआँ अन्दर ही अन्दर उठ कर रम जाता है। वेटर में प्रत्यङ्गता है दाह है ‘आँख’ में रोदन और कष्टता, वेटर में महिम्न की आधी तूफान बनकर प्रकट हुई है—‘आँख’ में प्रशस्त भावधारा अश्रुधाराओं में विलस कर फूट पड़ी है।” पर इससे कतरा यह निष्कर्ष नहीं ग्रहण करना चाहिए कि ‘आँख’ पर गेय की किसी कृति का प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष प्रभाव है।

अन्य कृतियों की अपेक्षा ‘आँख’ में अमिधा से कम काम लिया गया है—अलङ्कृति से विशेष। एक से एक अद्भुत अछूती उपमाएँ हैं—लक्ष्म व्यक्त उक्तिर्या हैं। कभी स्थूल के लिए सूक्ष्म, कभी सूक्ष्म के लिए स्थूल, कभी सूक्ष्म के लिए सूक्ष्म, स्थूल के लिए स्थूल उपमान प्रयुक्त हुए हैं—कभी मूर्त के लिए अमूर्त या अमूर्त के लिये मूर्त योजना की गई है। एक दो उक्तियों में इन विशेषता को लक्ष्य कर सकते हैं (और पूर्व कृतियों की तुलना में देखें तो क्रमशः दिनसित होते हुए शिल्प को समझ सकते हैं)—

- १ जीवन की खटित समस्या  
 है यही जटा सी कमी
- २ तिर रही अतृप्ति जलधि मे  
 नीलम की नाव निरासी  
 कालापानी देनासी, है  
 अजन-रेखा काली

‘आँख’ को छायावादी गीति-परम्परा की प्रतिनिधि कृति स्वीकार करने से पूर्व छायावादी प्रवृत्ति को समझ लेना चाहिए। सक्षेप में छायावाद में एक और कवि “अनन्त एव अक्षय प्रियतम को आलम्बन बनाकर अत्यन्त चित्रमयी भाषा

में प्रेम की अनेक प्रकार से व्यञ्जना करना है।<sup>२</sup> दूसरी ओर छायावाद शब्द से काव्य की पद्धति विशेष के व्यापक अर्थ का बोध होता है। इसके अन्तर्गत प्रस्तुत के स्थान पर अप्रस्तुत योजना, चित्र, भाषा, शैली तथा प्रतीक विधान आदि आते हैं। कहना न होगा, 'आम्' में छायावाद की प्रकृति के दोनों छोर दोख पड़ते हैं। यो आम् का रहस्य भावना के बन्ध लौकिक प्रेम भावना को प्रमुखता दें तो प्रकृत अर्थ ग्रहण में सुविधा ही होगी।

छायावादी काव्यभूमि व्यक्तिनिष्ठ होती है। वस्तु जगत् (objective) से समझौता करने में असमर्थ वह अन्तर्जगत् या कल्पना लोक के विशेष समीप होती है। 'आम्' में इस व्यक्तिपरक भाव भूमि का प्रत्यक्ष आभास मिलता है। पर सब पृष्ठिए तो यहाँ दिव्य-पार्ष्विक का अपूर्व संयोग है जिसे लक्ष्य कर शुक्ल जी ने लिखा है 'आम् है तो वास्तव में विश्रलम्भ शृंगार के जिनमें अतीत सम्मोह मुख की खित स्मृतियों रह रह कर भलक मारती हैं पर जहाँ प्रेमी की मादकता की वेसुधी में प्रियतम नीचे से ऊपर आते और सजा की दशा में खले जाते हैं जहाँ हृदय तरंगे ठस अनन्त कोने को नहलाने लगती हैं वहाँ वे 'आम्' उस अज्ञात प्रियतम के लिए बहते जान पड़ते हैं।'<sup>३</sup>

सभी दृष्टियों से 'आम्' कृति का प्रसाद के कृतित्व के बीच ही नहीं सम्पूर्ण हिन्दी कविता के बीच महत्त्वपूर्ण स्थान है। 'आम्' की प्रगीत-सृष्टि अपने आप में आधुनिक हिन्दी काव्य का विशेष पथचिह्न है। दार्शनिक छाया सकेतों के वावजूद यह कृति प्रणय भावना के उद्देश्य को सफल पूर्वक निभा सकी है और "नए काव्यामरण का योग पाकर युग की एक प्रतिनिधि कृति हो गई है।"<sup>४</sup>

'आम्' के पश्चात् 'लहर' में प्रसाद का कवि निराशा के बीच आशा और सपना के बीच शांति के तत्त्व ढूँढता हुआ आनन्द साधना की ओर उन्मुख होता है शैशव और-यौवन की स्मृतियों से विधा होने पर भी कवि निष्क्रिय पशु न होकर विश्वास एवं आशा के लिए पथ प्रशस्त करता है।

यों, एक ओर 'लहर' का कवि वस्तुगत यथार्थ के अभिशाप से खिल कल्पना का शिबिज छोर पकड़ने की आवा दासता है—

२ इतिहास • शुक्ल जी

३. " "

४. आधुनिक साहित्य : चन्ददुलारे बाजपेयी—पृष्ठ २८ ।

५. 'जवा कुसुम सी उषा खिलेगी मेरी सधु प्राची में ! 'लहर'

से चत बहो भुलावा देकर

मेरे नाविक धीरे-धीरे

जिस निर्जन में सागर सहरो

अम्बर के कानों में गहरी

निद्रा प्रेम कया कहती हो

तज दोलाहल की अश्लील रे

और अधीर यौवन की स्मृतियों से विरल असीत चिन्तन की रुद्धियों लेंगेना  
हुआ उठेगा को इस प्रकार व्यक्त करता है—

आह रे वह अधीर यौवन ।

अधर में इह अधरों की प्यास

नयन में दर्शन का जल्लास

वधनियों में आतिङ्गनमयी

वेदना लिए घ्यापाएँ रुई—

..

वही पागल अधीर यौवन ।

जैसे सपनों का देश आँखों में छा उठा हो—मुकुमार शिन्ध सपनों के  
बादल मन में फिर आये हों—

वे कुछ दिन कितने सुन्दर थे ।

जब सावन घन सघन बरसते इन आँखों की छाया भर थे ।

मालु परीहा के स्वर बाली, बरस रही थी जब हरियाली

इस जलवन मालती मुकुसुम से जो मदमाते गंध विधुर थे ।

अशुभ सौन्दर्यलालसा कवि के भाव नितिज पर घिरा हुई है और 'लहर' की प्रगीत भावना के अनुकूल अभिव्यक्त होता है । पर एक प्रकार का अन्तर्मुखी भाव सपेदन अभिव्यक्ति को नया आकार, नया अर्थ देता है । इसी कारण, दूसरी ओर 'लहर' का कवि अपने भाव नितिज का विस्तार चाहता है—कर्म की प्रेरणा, कल्याण की कामना तथा आदर्श भावना का ऐसी रचनाओं में प्रपूर्ण भोग है ।

सुप्त हो कोन शोर में क्या है,

इसमें क्या है घरा सुनो

मानस जलधि रहे फिर चूमित

मेरे सितिज, उदार बनो —

इन शब्दों में कवि की औदार्य भावना प्रकट है। इसी प्रकार 'अप जगो जीवन के प्रभाव' आदि रचनाओं में कवि की जागरण भावना कर्म की ओर प्रेरित करती है। 'बीता-बिमावरो जग रो' इस गीत को तो दुःख-वेदना का प्रतीक ही कहा गया है।

'लहर' में 'आन्' की एकमुखता ने विपरीत भाववैविध्य है। क्योंकि, एक तो 'लहर' कवि की सृष्टि कविताओं का संग्रह है। दूसरे कवि ने भाव द्विगुण प्रसार के साथ सच के बहुमुखी स्वरूपों से उनका साक्षात् भी हुआ है। प्रेम जीवन की मर्ममयी स्थितियों ने लेकर सपन जागरण के गाँवों तक एक लम्बी राह है जिनके बीच 'ओ सागर सगन अरु नील' जैसे कनिष्ठ गीत 'प्रवाद' की पुरी-याना के स्मृतिचिन्ह हैं—'शेरसिंह का शस्त्र समर्पण' और प्रपद की छाया' नामक आत्मानक गीतिका हैं—कनिष्ठ विषय में भीषण नर-संहार दर्शन के उपरान्त विरक्त हृद सझाट 'अशोक की चिन्ता' का चित्रण है—

मूलगन्धकुटी विहार के उल्लास में लिपे गर 'जगना को भंगलनपी उपा बन करपा उस दिन आई थी' आदि गीतों में—तथागत के स्मरण व्याज से कल्पित भावना की अभिव्यक्ति है।

फला की दृष्टि से भी 'लहर' की रचनाओं का अपना महत्त्व है। उपर्युक्त शब्द चपन, चित्रोपमता, लयनयना तथा संगीत—आदि प्रत्येक विशेषताएँ सहज सन्तुलन से अनुप्राणित मिलेंगी नानों भावकल्प को जो पैठ कवि के मानस में है वही रूपविधि की छाया में भी नूर्न हो उठी है। छायावादी कवि का अन्तर्मुख भाव-संवेदन अनन्य नैसर्गिक अभिव्यक्ति गीतों में ही पाता है जिसने आत्मनिष्ठ अनुभूति तथा अभिव्यक्ति अनिवार्य घटने होनी है। 'प्रवाद' इसके अन्वय नहीं है। 'लहर' की प्रगीत सृष्टि अपूर्व, मोहक एवं अप्रमत्त प्रभावित बन पड़ी है।

नयी उन्नत-मोक्षता का एक उदाहरण ले—

धीरे से चला है  
दाव धीवर अनत मे  
सात, सफरी सी घटकी है किसी  
आशा मे ..... ..

इसी प्रकार, 'जवा लुन सो उपा मिलेगी मेरी लुन शची मे' तथा 'कानिना बिखरती है संज्ञा के कलंक नी' आदि संक्षेप पंक्तियों में नया उन्नत सौन्दर्य दृष्टान्त है। मगह को वही रचनाओं में चित्रण की रेखाएँ अत्यन्त स्पष्ट हैं—इनने मनोविज्ञान तथा कला का अपूर्व योग है।



संक्षेप में, 'लहर' की काव्यभूमि व्यापक है—कवि का भाव क्षितिज विस्तृत है और कवि-मन की सदानुभूति 'जले जगत्' के वन्दावन वन जाने की कामना करती हुई आनन्द की चेतना को एक पम आगे बढ़ाती है।

'कामायनी' में यही आनन्द की चेतना पुष्ट विकसित एवं सुस्थिर होती हुई जीवन दर्शन की स्पष्ट व्याख्या बन जाती है। 'कामायनी' व्यापक मानसता की विजय यात्रा को यहाँ पहुँचाती है जहाँ कोई कुनूहल, द्वन्द, विभ्रम, भ्रॉति, कटुता, जलन निषेध या अनास्था शेष नहीं है। पारदर्शी शीशे या जीवन व्यापार रूपक-प्रतीकों में यों मूर्त हो उठा है कि यन्त्रि प्रसाद का कथन है—'मनुष्यशाब्दा इत्यादि अदना ऐतिहासिक अस्तित्व रखते हुए सांकेतिक अर्थ की भी अभिव्यक्ति करें तो मुझे कोई आपत्ति नहीं' और रूपक योजना को वे भाषमय एवं श्लाघ्य मानते हुए भी गौण महत्त्व ही देते हैं पर कथा क्रम में रूपकों में निहित सांकेतिक अर्थ ही पूर्ण, प्रधान, एव अमीग्ट प्रतीत होते हैं।

अतीत संस्कृति के सन्दर्भ में नवीन वैज्ञानिक सत्य का उद्घाटन कृति को अमिनव महत्त्व प्रदान करता है। मूल मानव प्रकृति के परिज्ञान के लिए कवि मनु और अद्वा की कहानी कहता है जो क्रमशः देवसृष्टि के चरम प्रतीक तथा काम की सतति हैं।

'कामायनी' की कथा शास्त्रीय दृष्टि से सगों में विभक्त है, यद्यपि प्रचलित शास्त्रीय ग्रन्थों की स्पष्ट उपेक्षा कवि की स्वच्छन्द कृति का परिचय देती है। सगों के नामकरण से एक बात निश्चित रूप से ज्ञात होती है कि कथा के क्रम-विकास में मनोविज्ञान का आघात निर्बाह है। फिर भी काव्य सौन्दर्य तथा भावसंवेदन में कहीं शिथिलता नहीं आ सकी है।

देव सृष्टि के चरम के मूल में कहना न होगा उष्ण-विलास की अति-वादित थी जब उन्मत्त विलास की छलना में लीन देवमण सुगन्ध आधुरित देवो-गनाओं के उग्र-कालीन ज्योत्स्ना सदृश जीवन लहरों में खो चुके थे। मनु का चिन्तन क्रम इसी अतीत सुख की कड़ियों के स्मरण से आरंभ होती है और वे अकुला उठते हैं। आज तो रीता अवसाद मात्र रह गया है।

गया, सभी कुछ गया मधुरतम  
सुर वालाघो का मृंगार  
उषा ज्योत्स्ना सा जीवन क्षिप्त  
मधुप सदृश निश्चिन्त बिहार

मुखमय विलास जीवन का यह दुःखद अन्त देखकर मनु का हृदय उद्भिन्न हो उठता है और मनु अतीत क्षणों में चिंतनलीन हो विषाद की हथेलियों पर माथा टक देते हैं। प्रथम सर्ग 'चिन्ता' में मनु के समस्त यही चिन्तन प्रश्नचिन्ह सा उपस्थित होकर रह जाता है। निःसंदेह, चिन्ता अभावमूला-वृत्ति है—

हे अभाव की चपल शक्तिके  
री, तलाट की खन लेखा  
हरी नरी सी डोंड पूष भी  
जल माया को चल रेखा

छूछे आकारों की तरह मनु के हाथों से सारा सुग ऐश्वर्य चला गया—  
रह गई स्मृति की एक टोस, जो विगत छवियों को और उभार कर प्रस्तुत करती  
है। रूप यौवन की अग भगियों का इतना मादक एव साक्षिलः वर्णन अन्यत्र  
नहीं मिलेगा—

यह अनग पीडा अनुभव सा सुरा सुरभिषय वदन अरण्य के  
भगभगियों का नर्तन नयन भरे आलस अनुराग  
मधुर के मरद उत्सव सा कन कपोल या जहा बिदलता  
मदिर भाव से आवर्तन कल्पवृक्ष का पीत पराग।

इसी वैभव की प्रतिक्रिया में उपस्थित प्रलय दृश्य की विमोषिका मनु को  
वितुब्ध बना देती है। वर्ण्य वस्तु की उग्रता का वर्णन भी प्रसंगानुकूल है—

विवाहों से घूम उठे पवभूत का भंरव मिश्रण  
या जलधर उठे सितिल तट के शपाघो के शवल निपात  
सघन गगन में भीम प्रकपन उत्का लेकर भंरर शक्तिर्पा  
भभा के चनते भटके खोज रहीं ज्यों खोया प्रात।

यह वैषम्य देखकर मनु को अस्तित्व में ही सन्देह होने लगता है। कमी-  
कमी तो वे सोचते हैं। क्या अस्तित्व ही सच है। और अमरता के ध्वंस  
दृष्टा मनु को जीवन मिथ्या पर टिका हुआ प्रतीत होने लगता है जैसे जड़त्व ही  
समर्थ हो। धीरे धीरे मीथरा जलसपात वाष्पत् उड़ता जाता है और प्रलय  
निशा प्रात में परिणत होगी, ऐसी सम्भावनाएँ उभरने लगती हैं। यही आशा  
की पृष्ठ भूमि है। आशा चिन्ता का ही शुक्ल पक्ष है। और, कवि प्रसाद ने  
आशा का भी नाम लिखा है - 'बुद्धि मनीषा, मति आशा चिन्ता तेरे हैं कितने  
नाम'। दूसरे शब्दों में चिन्ता को अभिप्रेषणा भी कह सकते हैं।

चिता के पञ्चान जीवन को आगे बढ़ाने वाली दूसरी शक्ति है—यह आशा—जिम्हें सस्पर्श से मनु की आत्महीनता एवं विपाद भावना समाप्त हो जाती है। आशा के स्फुरण के लिए अरुणोदय की उपःश्री वर्णन की योजना की गई है और आशा को निवासोत्तर वृत्ति के रूप में प्रतिष्ठित किया गया है। आरम्भ के छन्दों में ही देखें—

(शुद्ध नहीं भाषाहित प्रकृति चित्रण)

उषा सुमहले सौर बरसती  
जय लक्ष्मी सी उदित हुई  
उपर पराजित काल रात्रि भी  
जल मे अन्तनिहित हुई

(अलङ्कृत प्रकृति चित्रण)

नव कोषल आलोक विश्रस्ता  
हिम ससृति पर भर अनुराग  
सित सरोज पर किञ्च करता  
जैसे मधुमय विंग पराग

मनु को धीरे धीरे विराट् के प्रति आर्पण की प्रतीति होती है। रहर रह कर नियामक सत्ता के प्रति जिज्ञासा होती है जो नवीन सृष्टि रचना के लिए नई रंग योजना का उपयोग करता सा प्रतीत होता है—

वह विराट् था हेम घोसता  
नया रंग भरने की आग  
कौन ? हुआ यह प्रश्न अचानक  
• और कुतूहल का था राग

जीवन में निष्ठा बनाये रखने वाली आशा नामक वृत्ति में एक ओर विराट् का बोध है दूसरी ओर अपने अस्तित्व की स्वीकृति

में हूँ यह वरदान सहस्र क्यों  
लगा गुँजने कानों मे  
में भी कहने लगा मैं रहूँ  
शाश्वत नभ के गानों मे

यों कहना चाहिए कि आशा नियामक परम तत्व की आत्मप्रतीति के रूप में प्रस्तुत की गई है। विभिन्न विरोधों में प्राणवायु सी जीवनदायिनी आशा को अभिव्यक्ति देने की चेष्टा लक्षित होती है :—

यह क्या मधुर स्वप्न सी मिलमिल  
सदय हृदय में अधिक अधीर  
व्याकुलता सी व्यक्त हो रही  
आशा बन कर प्राण समीर

किन्तु, एकाकीपन से मनु रह रह कर लुब्ध हो उठते हैं—वे प्रसार चाहते हैं—सकीर्ण धरे की कटा उनमें आत्महीनता का भाव जगाती है और वे इस निष्प्रयोजन के जीवन से ऊब जाते हैं। रह हर कर यह प्रश्न उनके समक्ष आ पड़ा होता है—तो फिर क्या मैं जिऊँ और भी जीकर क्या करना होगा ?

होता यों है—कि मनु के देवी सस्कार फिर जागते हैं। आहुति की नई धूम गन्ध से वन कानन मुरमित हो उठता है और मनु सोचते हैं—क्या जाने कोई और मो उन्हीं की भौंति जीवन लाला रचे हुए रह गया हो निःशेष न हुआ हो। इस मधुर अनुमान की प्रेरणा से वे अवशिष्ट अन्न रखे आते हैं और आनिश्चित भविष्य के माया व्यामोह के प्रति आह्वित होते हैं। पर अह्नेक निरुद्ध चिन्तन की रेखाओं से वे सर्वथा मुक्त नहा हो पाते—मनु का मन था विकल हो उठा—

सचेदन से साकर चोट  
सचेदन ! जीवन जगती को  
जो कटुता से बेता घोंट

षाक्ष चिन्तन एव आत्मानुभूति के सघर्ष में पिसे हुए मनु अतुलाकर प्रश्न कर उठते हैं—‘कब तक और अनेके कह दो हे मेरे जीवन बोलो’। ‘आशा’ के उर्गात में निश्चय सत्त है जिसने व्याज से माधुर्यानुभूति तथा उसने विद्रोह की अभिव्यक्ति की गई है। मनु की कामना जैसे ही गगन के सिन्धु तट पर अभिलाषाओं के पृथ्वी दापदान करने आती है तमिषा की काली छायाएँ उसका उपहास करती हुई फिर जाती हैं—

जब कामना सिन्धु तट आई  
ले सध्या का तारा-दीप  
फाड सुनहली सादी उसकी  
तू हँसती क्यों खरी श्लेष

विषाद द्रव्य का कुहरा शब्दों से साक्षात् से छूटने लगता है। उसकी उदार उमुक्त काया से प्रभावित मनु को लगाता है। जैसी पहली बार उन्हें

स्वस्थ सत्तुलन दीख पड़ा हो। तीसरा सग है भद्रा। जीवन विकास की मूल प्रेरणा इसी वृत्ति में अंतर्हित है। भद्रा काव्य की नायिका है—रुवि के आशय को वही प्रसारित करती है। मनोविज्ञान की दृष्टि से नारी प्रतीक के रूप में तो वह है ही—नारी तुम केवल भद्रा हो— दार्शनिक दृष्टि से उसे शिव की स्वरूपा शक्ति के रूप में ग्रहण किया गया है और लौकिक में वह कामगोत्रजा है।

भद्रा और मनु एक दूसरे को देखकर परस्पर आत्मीयता का अनुभव करते हैं। मनु भद्रा को सप्तर सार के द्वार पर तरंगों द्वारा फँकी हुई मणि स्रव्य लगाते हैं और भद्रा, मनु को प्रथम षवि के अभिनव छंद जैसी प्रतीत होती है। भद्रा के रूप का नशा धीरे धीरे मनु की पलका को छा लेता है और उसने भद्रा अनाकृत रूप को देख के अमिराम इन्द्र नाल छाया में आ रहते हैं। भद्रा का अभिव्यक्त बाह्य रूप और अन्तर्भाव्यक्त आंतरिक व्यक्तित्व उसकी औदार्य भावना एवं कल्याण कामना को प्रमाणित करता था। अस्तु, उल्ला से भ्रात असहाय मनु का भद्रा वरदान की तरह मिलती है। 'भद्रा' सर्ग में ही मनु के प्रति उसका सन्देश सावना की लहर की तरह व्यक्त हो उठता है—

अरे तुम इतन हुए अधीर  
हार बैठे जीवन का दांव  
जीतते जिसको मर कर बीर।

+ + + +

जिते तुम समझे हो अभिषेक  
जगत की प्यालाश्री का मूल  
ईश का वह रहस्य वरदान  
कभी मन इमको जगमो भूल

१. भद्रा के रूप चित्रण का एक उदाहरण—

उषा की पहिली पैसा कात  
सापुरी से भीगी भर गोद  
मद भरी जसे उठ रत्नज  
भोर का तारव छूति की गोद

इस श्रद्धा के स्वभाव विकास की कड़ी 'काम' सर्ग तक जुड़ी हुई है। काम-श्रद्धा का पिता है। वैदिक कल्पना के आधार पर उसे जीवन-विकास में उपयोगी तत्त्व स्वीकार किया गया है। काम शब्द शब्दों में जीवन के मूल तत्त्व एव रहस्य की व्याख्या करता है—

“यह नीड़ मनोहर वृत्तियो का  
यह विश्व कर्म रंगस्थान है,  
है परंपरा लग रही यहाँ  
ठहरा जिसने जितना बल है।”

श्रीर मनु को अपनी संतति (श्रद्धा) सौंपते हुए उनसे शब्द कहता है—

हम दोनों की संतान बहो  
कितनी सुन्दर भोली-भाली,  
रगों ने जिनसे खेला हो  
ऐसे फूलों की यह डाली  
उसके पाने की इच्छा हो  
तो योग्य बनो... ..

आगे, श्रद्धा के सम्पर्क के बावजूद मनु उसका यथार्थ स्वरूप पहचान नहीं पाते अतः उनमें वासना की उद्दाम भावना जगती है और श्रद्धा में नैसर्गिक जीवन विकास के साथ लज्जा का सूत्रागत होता है। काम और लज्जा सर्गों में विशेष काव्यात्मकता है, अलक्षित ब्रह्म मायुर्गानुमूर्ति को विभिन्न रूपकों में स्पष्ट करने का अपूर्व कान्यात्मक प्रयत्न किया गया है। 'लज्जा' सर्ग से एक दो उदाहरण लें—

+ +  
बंसी ही माया मे निपटी  
अघरो पर डंगली घरे हुए,  
भायन के सरस कुतूहल का  
घाँलों मे पानी भरे हुए  
+ +

+ +  
घने में हिचक, देखने मे  
पलकेँ घाँलों पर झुकती हैं  
कलरव परिहास मरी गुँजे  
अघरों तक सहसा रुकती हैं  
+ +

2. The world is a stage where everyman must play his part.

Shakespeare

साती बन सरल कपोलों में  
 आँखों में भजन-सी सगती  
 कुचित अलको सी धुंधराती  
 मन की सरीर बन कर जगती

मनु में वासना के पश्चात् कर्मभावना का उदय होता है—हिंसात्मक कर्मभावना का। सोमलता तक ही इस कर्म के रूख सनेत्र सीमित न थे—यज्ञ यज्ञ की कटु पुकार ने भी मनु को वेचैन कर रक्खा था। मनु की श्रुति उनसे विवेक को टक लेती है और वे कर्म की अतिथादिना में जकड़ जाने पर सोचने लगते हैं—

आकर्षण से भरा विश्व यह  
 केवल भाग्य हमारा  
 जीवन के दोनों कूलों में  
 बहे वासना धारा

और वासना के उद्दाम वेग को जीवन का चरम सुख समझने लगते हैं।

फलतः मनु की असहिष्णुता उनमें 'इर्ष्या' भावना को जन्म देती है। उनकी प्रभुत्व कामना दूसरों के प्रति उन्हें अनुदार बनाती हुई उत्तेजना से भर देती है। मर्यादा का धार्ष्ट्य व धन इस चिर मरुत पुरुष को बाध नहीं पाता। श्रद्धा को गर्भवती छोड़ वे चल देते हैं और मारस्वन प्रदस में इडा (उद्धि निशान) से सम्पर्क स्थापित करते हैं। इडा उन लोक की सद्भाषी हैं, मनु मग्ना। पर चिर मरुत पुरुष की सन्नुटि नहीं हो पाती। वे इडा का अकशापिनी रूप में देखने के लोभप हैं। सहज साधन विज्ञान की छाया में आये थे आत्मविकास करने, जड़ता को चैतन्य बनाने—उसका यह विद्रव। परिणामन प्रजा सघर्ष करती है। यहाँ भी श्रद्धा ही मनु की रक्षा करती है और ज्ञान में उचित सामञ्जस्य एवं सन्तुलन की प्रतिष्ठा करने के लिये प्रेरित करती है। यही से मनु का जीवन नई दिशा ग्रहण करना है।

निवेद सग में वे श्रद्धा को मुहाग की अत्रम वर्षा एवं स्नेह की मधु रजनी के रूप में स्वीकार करते हैं और अपने को अमिश्रित ककाल के रूप में पाते हैं जो खोरले पन में ही पाने की लालसा लिए भटकना है। मनु के अन्तस में ग्लानि की आधी सी उठती है और वे पीड़ित से कह उठते हैं—

सब बाहर होता जाता है  
स्वगत उसे मैं कर न सका  
बुद्धि तर्क के द्विद्व हूँ ये  
हृदय हमारा भर न सका,

दर्शन सर्ग में जाकर भद्रा की ही प्रेरणा से मनु की जीवन की मूल सार्थ-  
कता का ज्ञान होता है और आनन्द भावना की प्रतीति । रहस्य सर्ग में विडम्बना  
का मूल कारण उपस्थित किया गया है—

ज्ञान दूर कुछ किया भिन्न  
इच्छा क्यों पूरी हो मन की,  
एक दूसरे से न मिल सके  
यह विडम्बना है जीवन की ।

और 'आनन्द' नामक अंतिम सर्ग में आनन्द चेतना की दार्शनिक  
सन्दर्भ में ही व्याख्या करते हुए भद्रा को 'मंगल कामना' के रूप में स्वीकार किया  
गया है—

वह कामपानो जगत की  
मंगल कामना प्रकटेली—

इस अखण्ड आनन्द भावना में ही काव्य की सहज परिस्थिति है—

समस्त ये जड़ या चेतन  
सुन्दर साकार बना था,  
चेतनता एक विलसती  
आनन्द अखण्ड घना था ।

इस प्रकार "कामायनी मनु और भद्रा की कथा तो है ही, मनुष्य के क्रिया-  
त्मक, बौद्धिक और भावात्मक विकास सामंजस्य स्थापित करने का अपूर्व काव्या-  
त्मक प्रयास भी है ।" १" बुद्धि की तथा विज्ञान की श्रुतिवादिता सहज मानवता  
में बाधक है, इस सत्य को कवि ने सर्वथा नये सन्दर्भ में प्रस्तुत किया है, अतः  
मनु और भद्रा-द्वन्द्व सर्वथा आधुनिक प्रतीक से लगने हैं । वृत्तियों की मनोवैज्ञा-  
निकता अपूर्व काव्यात्मक कथात्मक परिधान पाकर नये अर्थ से सम्पृक्त हो उठी  
है जिसे लक्ष्य कर कहा गया है—“यहाँ मनोविज्ञान में काव्य और काव्य में मनो-  
विज्ञान यहाँ एक साथ दिखाई देते हैं ।” २ प्राकृतिक भाव भूमि पर स्थिति होने

१. प० नन्ददुलारे वाजपेयी : आधुनिक साहित्य

२.

”

”



पर भी 'कामायनी' का दार्शनिक पक्ष अत्यंत महत्वपूर्ण है। 'कामायनी' के सभी चरित्र "जीवन की दार्शनिक इकाइयों के प्रतिनिधि हैं।" <sup>३</sup> जीवन रहस्यों की व्याख्या में सर्वत्र दार्शनिक छाया सबेलों की सहायता ली गई है। हाँ, दार्शनिकता कृति की काव्यात्मकता को अभिनव भरिमा ही दती है, उसे खण्डित नहीं करती।

वस्तु चित्रण, भावनिरूपण तथा अलङ्कृति—विविध दृष्टियों से इस कृति का हिन्दी कविता के इतिहास में अद्वितीय महत्त्व है। मन के अतः सपनों की अपूर्व काव्यात्मक मनोविज्ञानसम्मत एवं दार्शनिक व्याख्या तो कृति का आकर्षण है ही, काव्यगत विशेषताओं की दृष्टि में भी उसका अनन्य स्थान है। प्रसाद की काव्य यात्रा की चरम परिणति या सिद्धि है 'कामायनी'।

कहना न होगा, काव्य-यात्रा के क्रमिक विकास में साथ ही कवि की विचारधारा पुष्ट, समीकृत, मर्मोद्घात, विवेक एवं अनुभव से समृद्ध होती गई है और अभिव्यक्ति में अनुकूल परिस्थिति आती गई है।

## “प्रसाद का गीतिकाव्य”

सुश्री सरोजनी मिश्रा एम० ए, “साहित्यरत्न”

व्यक्तिगत सुख-दुःखों की सहजानुभूति जब स्वतः द्रवीभूत होकर रागात्मक होती है तो उसे गीति कहा जाता है। गीति में भाव और स्वरों का संगठित रूप होता है। मानव के उच्चारण प्रयत्न का सर्वप्रथम स्वरूप गीति है। संस्कृत साहित्य में गीति-काव्यों का अत्यधिक प्रचलन था। क्रौंच वेदना से आहत कवयित्री अपि के गीते स्वर ने सम्भवतः प्रथमवार गीति काव्य का स्वर सन्धान किया—

“मा निषाद प्रतिष्ठा त्वमगम शाश्वती समा ।

मत् औचमिषुनादेकमवधी काममोहितम् ॥”

निस्तन्देह गीतिकाव्य के उद्गम में करुण रस ही प्रधान रूप से सहायक है। संसार में सुख और दुःख—इन दो प्रकार के भावों की ही प्रधानता है। प्रसाद जी ने भी कहा है—

“मानव जीवन बेदी पर परिणम हो विरह मितन का,

सुख दुःख दोनों नाचेंगे, है खेत मोल का मन का ।”

परन्तु सुलभ अनुभूति की अपेक्षा दुःखपूर्ण भाव हमारे मनस्फल को अधिक स्पर्श करते हैं। शैली ने ठीक ही कहा है—“our sweetest songs are those which tell us sadest thought” अर्थात् शोकाकुल अवस्था के सूचक गीत ही मधुरतम होते हैं।

यद्यपि गीतिकाव्य का मूल-चोत करुण रस मना गया है, तथापि हम इसका धृक्-क्लृण देखने हैं। पारचात्य आलोचकों के अनुसार गीतिकाव्य वेदना का स्फोट है। कविवर सुमित्रानन्दन पन्त के शब्दों में गीति काव्य का प्रस्फुटन उस समय होता है जब कवि का हृदय दुःख से माराङ्गन हो जाता है। यथा—

“विषोगी होगा पड़ता कवि, आह से उपजा होगा गान ।

टमट कर आँखों से चुपचाप, बहो होगी कविता अनजान ।”

गीति काव्य की विवेचना करते हुए डा० नगेन्द्र ने लिखा है—“गीति काव्य की आत्मा है भाव, जो किसी प्रेरणा व भाव से दबकर एक साथ गीति में फूट निकलता है। स्वभाव से ही उसमें हार्दिकता का तत्व वर्तमान रहता है। उसमें एक प्रकार की एक सूत्रता तथा सुसंगठित एकता होती है, जो समस्त कविता को अन्वित किये रहती है। वह एक सरल, क्षणिक, एवं तीव्र मनोवेग का परिणाम होती है।”

उपर्युक्त परिभाषा के अनुसार गीतिकाव्य के आवश्यक तत्व इस प्रकार हैं,—

(१) संगीतात्मकता, (२) आत्माभिष्वजना, (३) रागात्मक अनुभूति की इकाई (४) सौन्दर्यमयी कल्पना, (५) वेदना तत्व, (६) लयात्मक अनुभूति, (७) सत्सितता।

गीतिकाव्य का सत्सित विवेचन करने के उपरान्त अब हम उपर्युक्त कसौटी पर प्रसाद के गीतिकाव्य को कसने का प्रयत्न करेंगे।

प्रसाद जी आधुनिक युग के सर्वाङ्गपूर्ण कलाकार थे, उनकी मौलिक प्रतिभा से हिन्दी साहित्य का अद्भुत समुन्नत हुआ।

प्रसाद जी नाटका में पूर्णतया नाटककार हैं, कहानियों में कुशल कहानी लेखक, उपन्यासों में उपन्यासकार और काव्य में महाकवि एवं गीतिकाव्य में भावुक सपद्मशील गायक। प्रसाद जी ने गीता के नवीन रूप उपस्थित कर काव्य क्षेत्र में क्रांति कर दी। खड़ी बोली में आधुनिक शैली व गीतों की रचना सर्व प्रथम प्रसाद जी ने ही की। आगे चलकर उन्हीं का सर्वत्र अनुसरण किया गया। ये खड़ी बोली के न केवल सर्व प्रथम कलाकार बल्कि सर्वश्रेष्ठ गीतिकार भी हैं। पद्य की भाँति प्रसाद में शब्द साधना का आग्रह अधिक है। प्रसाद के गीतों में भावुकता और भावात्मकता आरम्भ से ही विद्यमान है।

सर्व प्रथम उनके गीतों की साहित्यिक प्रतिभा का मौलिक प्रकाश हमें उनके नाटका में प्राप्त होता है। अब तक नाटक कम्पनियों में केवल तबक मढ़क के गानाटुके आधार पर ही गीतों की रचना होनी थी। न उनमें भाव का लालित्य होता था और न भाषा का सौन्दर्य। किन्तु प्रसाद जी ने गीतों को जहाँ साहित्यिक रूप लाक्षण दिया वहाँ समीत में भी नाटकीय गीतों को बहुत समुन्नत किया— जिससे गीतों का स्तर सदैव ऊपर ही उठता चला गया। फलस्वरूप नवीन नाटकों के अनिश्चित काव्य में भी उच्चकोटि के गाना की रचना होने लगी। वास्तव में प्रसाद जी से ही आधुनिक गीति काव्य का आरम्भ मानना चाहिये। क्योंकि

उन्होंने ही परम्परागत पद शैली एवं ब्रजभाषा से गीतिकाव्य को उमुक्त कर नवीन रूप दिया। साथ ही संगीत की मिटनी रुचि को जीवन प्रदान कर साहित्य की वस्तु भी बना दिया। अनएव क्या संगीत, क्या भाव भाषा और शैली, सब ही में उनका गीतिकाव्य युगकारी है। प्रसाद की कल्पना प्रकृति के अन्तःकरण में मिनकर अनुभूति की गहरी छाया पड़ते ही हृदय से स्वाभाविक स्रोत में वह निकलती है। उनके गीत मानव हृदय की रह रह कर ठठती हुई प्रकृत भावनाओं के स्वाभाविक चित्र हैं। जिनमें कभी सुख है, कभी दुःख है, कभी आशा है, कभी निराशा। वे अन्तःकरण के उच्छ्वास हैं और युग की प्रतिध्वनि के साकार चित्र।

प्रसाद के गीतों में जहाँ निराशा का घनघोर अचेरा है, वहाँ प्रकाश की उज्ज्वल रेखा—आशा—भी। यही आशा उनके गीतों का महान् सन्देश है। भक्तिकाल के गीतों में भक्ति भावना से आत्मा को परम प्रकाश और पारलौकिक शान्ति मिली, किन्तु प्रसाद जी के गीतों में विकल जीवन की आशा का सन्तोष और आनन्द का दिव्य सन्देश मिलता है। मनुष्य के लिए निराशा एक अभिशाप है और आशा दिव्य प्रोत्साहन। इसी के सहारे मानव जीवित है और उसका विश्व भी। आधुनिक युग में इस सजगता का अर्थ प्रसाद जी को ही है और वह भी उनके दुर्दिन से बरसे हुए ‘श्रीं’ में। वैभवशाली अतीत की स्मृति में कवि व्यथित होकर रो उठता है। निराशा उसे विभ्रात कर देती है। तब अनन्त की चाह में विरह वेदना से पीड़ित होकर वह रो रोककर अपनी कथा-कहानी सुनाने लगता है—

“रो रोककर, सिसक सिसक कर  
कहता मैं कहण-कहानी  
तुम सुमन मोचते सुनते  
करते जानी अनजानी ॥”

इस घनीभूत पीड़ा से विश्व भर में निराशा की अन्तर्ज्वाला फैल जाती है। किन्तु इसी पीड़ा में चिरन्तन सत्य की मधुर आह है, और आह में गहरी अनुभूति। तब वह कह उठता है—

“शशि मुख पर घुँघट डाले  
अचल मे दीप छिपाये  
जीवन की गोधूली में  
कौतूहल से तुम आये ॥”

तब उसके हृदय में आशा का आलोक विकीर्ण होता है। वह उस प्रियतम से प्रार्थना करता है—

निर्मम जगती को तेरा  
मङ्गलमय मिले उजाला  
इस जलने हुए हृदय की  
बर्खाली शीतल ष्वाला।'

कवि आशा के इस शुभ आलोक से विमोर हो उठता है। तब उसके हृदय से निकलता है—

हे जन्म जन्म के जोधन—  
साथी सृष्टि के दुःख में,  
षाषण प्रभात हो जावे  
आगो आलस के सुख में।'

'आँसू' कवि के अन्तर्जगत का पूरा चित्र है। अपने विरह की अत्यन्त तीव्र वेदना में कवि विश्व के कण-कण में व्याप्त परम ज्योति व दर्शन कर लेता है। 'आँसू' का एक-एक पद अनुपम है, काव्य सौन्दर्य का सागर है, भाव जगत का चित्रण है और संगीत की सरल माधुरी है। भावों की विरह में जो मृदुलता मिली है वह सुन्दर माया पाकर और भी मधुर हो गई है। आधुनिक गीति काव्य में "आँसू" सर्वश्रेष्ठ गीतिकाव्य है।

"लहर" प्रसाद जी के स्पष्ट बातों का संग्रह है। जिसमें सुख-दुःख की कुछ ऐतिहासिक सुन्दर कविताएँ भी हैं। गीति काव्य की दृष्टि से "लहर" भी "आँसू" के समकक्ष है। "लहर" से कवि की निराशा की प्रतिक्रिया होती है। अब आनन्द, सुख और उल्लास एवं आशा की लहर सर्वत्र फैल जाती है। "लहर" के गीतों की सबसे बड़ी विशेषता है प्रकृति के रूप सौन्दर्य की भावमय व्यञ्जना करना। भावुक चित्रकार की भाँति प्रसाद भी प्रकृति की रंग बिरंगी पराभूषा में तन्मय होकर उसका प्रकृत चित्रण करने में सिद्धहस्त है। इस रूप चित्रण में केवल वाद्य सौन्दर्य ही नहीं बल्कि उसके अतःकरण की हल्की रेखाएँ भी स्पष्ट भल पती हैं।

बीती विभावरी जान रो।

अम्बर पनघट में डूबो रही—

सारापट ऊषा नागरी।

खग-कुल कुल-कुल सा बोत रहा,

निसतप का अँवत डोल रहा

तो यह सनिका भी भर लाई—  
 मधु मुकुल-नवल रस गागरी  
 अघरों में राग अमन्द पिये  
 भलको में भलपत्र बन्द किये—  
 तू अब सोई है घाली।  
 धाँधों में भरे विहाग री।

इस गीत में सारों भरी रात का कितना सुन्दर रूप चित्रण किया गया है। एक-एक शब्द में संगीत है, प्राण है। और यह चित्रकार अन्त में मधुर भाषना से प्रकृति के प्रेम सौन्दर्य में विह्वल हो जाता है। अतएव प्रसाद में जहाँ आत्माभि-  
 व्यक्ति है, भाव व्यञ्जना है वहाँ संवेदना भी है। गीतों में कल्पना, भाषना और अनुभूति का अनुपम मिश्रण हुआ है।

‘कामायनी’ पौराणिक आधार पर निर्मित दार्शनिक और बौद्धिक तत्व में प्रधान काव्य है, किन्तु उसमें प्रबन्ध और मुक्तक दोनों प्रकार के काव्यों के दर्शन होते हैं उसमें मस्तिष्क तथा हृदय का मणि-वचन योग है। निम्नलिखित गीत मार्मिकता और मधुर व्यञ्जना का द्योतक है—

धिर विषाद बिलीन मन की  
 इस व्यथा के तिमिर बन की,  
 मैं उषा सी ज्योति रेखा,  
 कुसुम विकसित प्रातः रे भन।

नाटकों के गीतों में राग रागिनियों की आदर्श मर्यादा है। शब्द योजना का अनुपम सौन्दर्य है। जिसमें वे गीति साहित्य एवं संगीत की कलासिकता बलु हो गये हैं। “चन्द्रगुप्त नाटक” के निम्नलिखित गीत में प्रगीतत्व अपनी सौन्दर्य-सीमा को पहुँच गया है। ऐते गीत बहुत ही कम हैं जिनमें मान-व्यञ्जना के साथ कौतूहल और विस्मय मिलकर नेत्रों में सौन्दर्य का साकार चित्र खींचते हों—

“तुम कनक किरण के घनरात में लुक छिपकर आते हो कौन ?

नत मस्तक गर्व वहन करते  
 जीवन के धन रसकन ढरते  
 हे ताज भरे सौन्दर्य बना दो मोन बने रहते हो क्यों ?  
 अघरों के मधुर कगारों में  
 कल-कल ध्वनि की गुंजारो में  
 मधु - सरिता - सी यह हँसी तरल अपनी पीते रहते हो क्यों ?

“लाज मरे सौन्दर्य” को मधुर झकार पहुँचते ही नेत्रों के समस्त सौन्दर्य साकार होकर रोम रोम को पुलकित कर देता है। इसी प्रकार भाव सौन्दर्य, शब्द योजना और माधुर्य में उनके अन्य गीत भी बहुत सुन्दर हैं। “स्कन्दगुप्त नाटक” में एक गीत भावाभिव्यञ्जन की सुकुमारता और शब्द माधुरी में बेजोड़ है—

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसाद के गीत अत्यन्त सुन्दर स्निग्ध और भावुकता से पूर्ण हैं। वे हृदय के त्रयतम भागों को स्पर्श करते हैं और मन हठात् मुग्ध हो जाता है। उनके गीतों में—संगीत की प्रधानता, भावों की एकता, अनुभूति की गहराई, सुव्यवस्थित रूप, अत्यन्त मूर्तिमत्ता आदि सभी तरह उपलब्ध होते हैं।

“आह वेदना नितों विदाई ,

मैंने भ्रमवश जीवन संचित ,

मधु कणियों की भील सुटाई ।

छल-छल से सप्या के धमकन

घाँसू से गिरने के प्रतिक्षण

मेरी यात्रा पर लेती थी—

गौरवता अनन्त अगड़ाई ॥”

अतएव प्रसाद जी आधुनिक गीतिकाव्य में सर्वश्रेष्ठ कलाकार हैं। श्री रामनाथ मुमन के शब्दों में—‘इस कवि में जो मस्ती है, भावना एव अनुभूति की जो मृदुता है और मानव जीव के उत्कर्ष का जो गौरव है, उसे देखते हुए उसकी प्रतिभा गीतिकाव्य की रचना के अत्यन्त उपयुक्त थी। + + + गीति काव्य के लिए कवि में सौन्दर्य-वृत्ति (Aesthetic Sense) होनी चाहिए, वह कवि प्रसाद के जीवन में श्रोत प्रोत थी। हम प्रकार के काव्य के लिए स्वागुभूति दूसरा अनिवार्य गुण है, जिसकी मात्रा “प्रसाद” में पर्याप्त है।”

## प्रसाद, निराला, पत एवं महादेवी की रहस्य-भावना

प्रो० जगमोहन प्रसाद मिश्रा एम०ए०, साहित्यरत्न, साहित्यालकार

वादों के वर्तमान युग में अनेकोंवादों का उत्थान-पतन हुआ किन्तु रहस्यवाद का रहस्य आज भी अपनी विशेषता लिए हुए है। न तो इसका उद्घाटन पूर्ण रूपेण हो ही पाया और न ही कवियों ने इसका मोह छोड़ा। वर्षा ऋतु में पयस्विनी अपने यौवन की मादकता में जल-रूपी प्रेम रस को बिखेरती हुई कभी अपनी अलहदता का परिचय कलकल के नाद में देती है और कभी अभिमानिनी नायिका की मोँति इहराती हुई प्रियतम की निष्ठुरता के प्रति मानों अपने क्रोध को व्यक्त करने लगती है। शीत ऋतु में प्रौढ़ होने पर युवावस्था की मादकता उतर जाती है और पयस्विनी शीत हो जाती है। ग्रीष्म ऋतु में तो कभी-कभी वह अन्तःसलिला हो जाती है मानो वृद्धावस्था के आने पर सारी प्रवृत्तियाँ अन्तर्मुखी हो गई हों। प्रकृति सदा सुहागिन है। गुप्त जी की उर्मिला को मले ही चिन्ता हो—“वह यौवन उन्माद कहाँ से पाऊँगी मैं?” किन्तु हमारी पयस्विनी यौवन उन्माद पुनः प्राप्त कर लेती है।

कुछ ऐसी ही दशा रहस्यवाद की रहा है हिन्दी साहित्य में। कबीर और जायसी के युग से लेकर आज तक यह रहस्यवादी धारा कभी उभरी है और कभी दबी है और कभी पन्त जी की प्रकृति की तरह—“पल पल परिवर्तित-त वेश”, लेकर सामने उपस्थित हुई है।

‘रहस्य’ का अर्थ है ‘गुप्त’ प्रच्छन्न और अव्यक्त और जिसमें गुप्त और अव्यक्त का उल्लेख है, इङ्गित है, वही रहस्यवाद है। सावरण को निरावरण करने की प्रवृत्ति मनुष्य मात्र में प्रारम्भिक काल से रही है। दर्शन की उत्पत्ति इसी जिज्ञासा का परिणाम है। उपनिषदों में इसी प्रच्छन्न को देखने का कुतूहल है। रूप जगत क्या है? मैं (आत्मा) क्या हूँ? आत्मा और जगत का क्या सम्बन्ध है? जगत किसकी सृष्टि है? वह [सः] कौन है सः, जगत् और आत्मा के बीच क्या कोई ग्यस्तला है? ये प्रश्न हैं जो दर्शनों में अनेक तर्क-वितर्क मय उत्तरों के परचान् भी प्रश्न ही बने हुए हैं?”

—विनय मोहन शर्मा—



“जीवन के रहस्य को धर्म, दर्शन, विज्ञान आदि समझाने का प्रयास कर रहे हैं। X X X X जहाँ बहुतसी वस्तुओं का लक्ष्य एक होना है वहाँ उनकी गति भिन्न होने पर भी उनमें विरोध नहीं होता। चरम-सत्य, धर्म, दर्शन और काव्य तीनों का विषय है। धर्म प्रधानतः, काव्य अंशतः और दर्शन अन्ततोगत्या इस पर विचार करता है। धर्म में विश्वास का दर्शन तर्क का और काव्य में भावना का प्राधान्य रहता है। इस चरम सत्य का दूसरा नाम ब्रह्म है। दर्शन में जो सिद्ध है, धर्म से जो विश्वसनीय है वही काव्य में प्रिय बन जाता है। इस प्रकार दर्शन से पुष्ट धर्म का रहस्यवाद ही अन्त में काव्य का रहस्यवाद बन जाता है।”

—विश्वंभर मानव—

‘चित्तन के क्षेत्र में जो अद्वैतवाद है भाव के क्षेत्र में वही रहस्यवाद है।’

—रामचन्द्र शुक्ल—

“रहस्यवाद अपरोक्ष अनुभूति समरसता तथा प्राकृतिक चीन्दर्य द्वारा अहं [आत्मा] का इह [जगत] से सम्बन्ध करने का सुन्दर प्रयत्न है। हाँ विरह भी युग की वेदना के अनुकूल मिलन का साधन बनकर इसमें सम्मिलित है।”

“—प्रसाद—”

डा० रामकुमार वर्मा के शब्दों में—“रहस्यवाद जीवात्मा की वह अत निहित प्रकृति का प्रकाशन है जिसमें वह दिव्य व अलौकिक शक्ति से अपना शक्त व निश्छल सम्बन्ध जोड़ना चाहता है और वह समय यहाँ तक बढ़ जाता है कि दोनों में अभिन्नता हो जाती है।”—

महादेवी की दृष्टि में—“रहस्यानुभूति में बुद्धि का योग ही हृदय का प्रेय हो जाता है।”—

कुछ विद्वान रहस्यवाद की प्रकृति को अमार्तीय मानते हैं और कुछ उसे कुछ शुद्ध मार्तीय। श्रीमानव जी के शब्दों में—“उपनिषदों में अद्वैतवाद का प्रतिपादन है अतः यह स्वीकार करना पड़ेगा कि वे रहस्यवाद के मूल आधार हैं।

हिन्दी साहित्य में रहस्यवादी धारा का उभार दो कालों में विशेष रूप से दिखाई देता है। एक तो हिन्दी के आदि काल से संबंधित है जब कि सिद्धों और नायों की रहस्यवादी धारा में आगे चलकर कबीर आदि सतों ने और जायसी आदि सुफियों ने परिवर्तन और संशोधन के साथ योग दिया और दूसरी रहस्यवादी धारा आज के कवियों की है जिनमें प्रसाद, निराला, पत,

महादेवी, रामकुमार, आदि प्रमुख हैं। प्राचीन रहस्यवादी सभी कवि धार्मिक थे और उन्होंने साधना पर अधिक जोर दिया है किन्तु आज के कवियों में प्रेम का तत्व ही विशेष उल्लेखनीय है उनकी प्रवृत्ति न तो विशेष धार्मिक ही है और न ही विशेष ईश्वरोन्मुखी।

डा० नगेन्द्र जी के अनुसार “यह (रहस्यवाद) प्रतिक्रिया का ही प्रतिफल था और हमारे मशहूर कवि किसी धार्मिक प्रेरणा से इतने आकर्षित नहीं हुए थे जितने कि अपनी भाषुकता और कल्पना के व्यापार के लिए विलुप्त क्षेत्र या जाने के कारण।”

कबीर ने खुले बाजार पुकार कर कहा था—“कहा मुनी की है नहीं, देखा देली बात।”—आज के रहस्यवादा कवि ऐसा नहीं कह सकते। उनकी रहस्यात्मकता अध्ययन का प्रतिफल है।

आज के रहस्यवादियों को निम्नलिखित वर्गों में विभाजित किया जा सकता है—

(१) दार्शनिक रहस्यवादी—निराला

(२) प्रकृति सन्धी रहस्यवादी—पंत

(३) धार्मिक तथा उपासक—मैथिली शरण गुप्त

(४) प्रेम एवं सौन्दर्य मूलक—प्रसाद और महादेवी

प्रसाद, निराला, पंत एवं महादेवी के रहस्यवाद की विवेचना करने के पूर्व उन पर पड़े हुए विभिन्न प्रभावों को जान लेना आवश्यक है।

प्रसाद जी ने अपने छोटे से जीवन की बड़ी कथाएँ कहने में भले ही असमर्थता व्यक्त की हो किन्तु स्मृतः उनके छोटे से जीवन ने बहुत कुछ कह डाला है। बाल्यकाल से ही उनका जीवन संघर्षमय रहा। लड़ते रहे वे स्नायों संसार से और परम शक्तिशाली परमेश्वर से। बारह वर्ष की अल्पायु में पिता का देहान्त हुआ और सत्रह वर्ष होते होते क्रूर काल ने बड़े भाई शम्भुरत्न जी को छीन लिया। बालक प्रसाद पर बुद्ध साहित्य के कण्ठवाद, दुःखवाद, क्षणिकवाद आदि का प्रभाव पड़ा। परिवार शिव का उपासक था इसलिए प्रसाद जी का दुःखवाद आनन्दवाद में परिणत हुआ। श्री नन्ददुलारे बाजपेयी जी के शब्दों में—“प्रसाद जी का आनन्दवाद सर्ववाद के सिद्धान्त पर स्थित है। यह सर्ववाद वैदिक अद्वैतवाद भी कहा जा सकता है किन्तु यह सर्ववाद शंकराचार्य द्वारा प्रवर्तित कहते सिद्धान्त से जिसमें माया की सत्ता भी स्वीकृत की गई है भिन्न है।” “..... भारतीय दर्शन की वह धारा जो वेदों में

समस्त दृश्य जगत को ब्रह्म मानकर चली है, अमश शैवागम ग्रंथों में प्रतिष्ठित हुई। प्रसाद जी ने शैवामम से ही इस सर्ववाद मूलक आनन्दवाद को ग्रहण किया है।

निराला जी बाल्यकाल में रामकृष्ण मिशन के सन्यासियों के सम्पर्क में रहे। साहित्य के क्षेत्र में रवीन्द्र और सांस्कृतिक क्षेत्र में विवेकानन्द को विचार धाराओं से प्रभावित हुए। निराला जी उपनिषदों के अद्वैतवाद के उपासक हैं किन्तु आपने समन्वयवाद को भी अपनाया है आपने अनिर्वचनीय एवं अखण्ड सत्ता पर जोर दिया है। ब्रह्म को आपने शंकर के अनुसार सृष्टि का उपादान और निमित्त कारण माना है पर 'जगन्मिथ्या' पर आपने जोर नहीं दिया।

प्रकृति की गोद में बसे हुए कूर्माचल प्रदेश के कौशानी ग्राम में जन्म लेकर ६ घंटे पश्चात् ही माँ बालक पत को मानो प्रकृति देवी को ही सौंप कर अनंत पथ की ओर बढ़ गईं। प्रकृति ही मातृहीन बालक को कवि जीवन के लिए तैयार करने लगी। नीलाकाश में इन्द्रधनुष की मंतरंगी हँसी, और बिजलियों का दृश्य ऊपर उठने वाला हिमालय और उतरते हुए भरने, ऊँचा सिर उठाये हुए हरित द्रुम समी बालक को अपनी ओर आह्वान करते रहे। बालक मानों प्रकृति के सौंदर्य के हाथों बिक गया। सुंदरता का यह आकर्षण ही पत जी को आगे चल कर रहस्यवादी बनाने में सहायक हुआ।

महादेवी जी के ही शब्दों में—“बचपन में ही भगवान बुद्ध के प्रति एक मत्तिमय अनुराग होने के कारण उनके ससार को दुःखात्मक समझने वाले दर्शन से मेरा असमय ही परिचय हो गया। अवश्य ही इस दुःख को मेरे लिये नया जन्म लेना पड़ा फिर भी उसमें पहले जन्म के संस्कार विद्यमान हैं।”—

और पंडित विनय मोहन शर्मा के शब्दों में—‘इसका आशय यह हुआ कि महादेवी ने बुद्ध के ससार को देखने की दृष्टि ग्रहण की। बुद्ध भगवान ने दुःख को आर्य सत्य (Eternal truth) माना है। वे कहते हैं कि ससार में दुःख की सत्ता ठोस और स्थूल है परन्तु कवयित्री बौद्धों ने संपात या नैराश्यवाद में विश्वास नहीं करती अर्थात् वह आत्मा की वास्तविक सत्ता से इन्कार नहीं करती। “ “ महादेवी आत्मा को नित्य मानती हैं, उसके अमरत्व में आस्था रखती हैं परन्तु क्षण क्षण परिवर्तित दिखाई देने वाले जगत की क्षण-क्षण की वे बौद्ध मत के समान ही स्वीकार करती हैं।

इस तरह महादेवी जो ने दुःख को करुण भाव के रूप में ग्रहण किया है। यही उनके परोक्ष प्रिय की भूमिका भी है।

• सोपानों की दृष्टि से रहस्यवाद की कई स्थितियाँ होती हैं। कुमारी अन्धरहिल ने रहस्यवादी साधना के विकास की ५ अवस्थाएँ मानी हैं—

- (१) जागरण की अवस्था
- (२) परिष्करण की अवस्था,
- (३) आत्म प्रकाश की अवस्था,
- (४) विघ्न की अवस्था,
- (५) मिलन की अवस्था,

डा० त्रिगुणायत ने इन अवस्थाओं को सख्या १४ तक पहुँचा दी है। स्थूल रूप में इन अवस्थाओं को ३ भागों में बाँटा जा सकता है—

- (१) जिज्ञासा
- (२) विरह
- (३) मिलन।

(१) जिज्ञासा—मनुष्य में जिज्ञासा की भावना उसको एक प्रबल प्रवृत्ति है। प्राज के भौतिकवादी युग में तरह तरह के आविष्कार हो रहे हैं। कितनी उत्सुकता रहती है इनके बारे में जानने की। इसी तरह जीवन की उत्पत्ति, विश्व के निधन, आदि के विषय में भी मनुष्य ने जानने का प्रयत्न किया है जो रहस्यवाद की प्रथम साढ़ा मानी गई है।

प्रसाद जी में यह जिज्ञासा वृत्ति स्पष्ट है। 'कामायनी' के मनु प्राकृतिक उपकरणों को देखकर प्रश्न करते हैं—

विश्वदेव सविता या पूषा,  
सोम, मरुत, चवत्त पवमान  
वहग आदि सय घूम रहे हैं  
किससे शासन में अन्धान ?

× × ×

महावीर डा परम व्योम में  
अतिरिक्त स ज्योतिर्नन,  
ग्रह, नक्षत्र और विद्युत्कण,  
झिपका करने से सधान ।

उन्हें यह भी मान होता है कि मंद गम्भीर लहराता समुद्र मानों किसी शक्ति की गाथा, गा रहा है और वे पुनः कह उठते हैं—

हे विराट ! हे विश्व देव ! तुम  
कुछ हो ऐसा होता भान  
मंद गंभीर घोर स्वर संगुत  
यही कर रहा सागर गान—

यही जिज्ञासा वृत्ति प्रसाद जी के निम्नांकित गीत में भी प्रात होती है ।

‘भरा नयनों में मन मे रूप  
किसी छलिया का अभय मरुप’—

निराला—जी ने भी अभिसारिका रूपी जीवात्मा में उस अनंत अशांत प्रियतम के प्रति जिज्ञासा उत्पन्न की है—

हृदय में कौन जो देखता बांसुरी  
हुई ज्योत्स्ना मयी, अखिल मायापुरी  
लोन स्वर सलिल मे मे बन रही मीन  
स्पष्ट ध्वनि, आपनि, सजी यामनी भसी ।

उनकी जिज्ञासा में चिंतन की प्रधानता है—यथा :—

रे अपलक मन,  
पर कृति में धन आपूरण,  
दर्पण जग वृ ममृण सुविषकण,  
रूप हीन सब रूप बिब धन  
जल ज्यो निर्मल तट छाया धन,  
किरणों का दर्शन ।

पंत जी—ने विश्व में एक महान् शक्तिशाली मातृत्व की कल्पना की है एवं उसकी छवि देखने की जिज्ञासा भी व्यक्त की है—

माँ ! वह दिन कब आरुणा जब  
मे तेरी छवि देखूँगी  
जिसका यह प्रतिबिम्ब पडा है  
जग के निर्मल दपण में ।

उन्होंने विश्व के प्रत्येक कण में अत्यक्त शक्ति का अनुभव किया है :—

एक ही तो असीम उल्लास,  
सरस जलनिधि में हरित विलास,  
शरत अम्बर में नील विकास,  
वहो उर उर में प्रेमोच्छ्वास,  
काव्य में रस कुसुमों में बास

किसी अज्ञात प्रसीमित शक्ति से उन्हें मौन निमग्नता प्राप्त होता है किन्तु यह असीमित शक्ति कौन है यह जानने को कवि उत्सुक है—

न जानें कौन अहं ! सन्निभान  
जान मुझको अवशेष अज्ञान  
फूट देने छिद्रों में गान  
अहं सुख-दुख के सहचर मौन  
नहीं कह सकता तुम हो कौन ?

परोक्ष प्रियतम का संकेत पाकर महादेवी जी का मन भी जिज्ञासा से भर जाता है। वे कह उठती हैं—

“—सुरभि बन जो अपकियां देता मुझे  
नींद के उच्छ्वास-सा वह कौन है ?

कभी वे अपने हृदयस्य अज्ञात के विषय में प्रश्न कर बैठती हैं  
कौन मेरी बसक में निज, मजूरता भरता अतिसित ?  
कौन प्यास सोचनों में घुमड़ फिर आता अपरचित ?  
स्वर्ग स्वर्णों का वितरण, नींद के सुने नित्य मे  
कौन तुम मेरे हृदय में ?

(२) विरह :—मन में जिज्ञासा की भावना ज्यों ही उठती है, अज्ञात और अनंत के प्रति उसे प्राप्त करने की इच्छा भी हो आती है। ज्यों ही रहस्यवादी उस अनंत और रमणीय पथ में बढ़ता है। तरह तरह की कठिनाइयाँ उसके मार्ग में उपस्थित होती हैं इस मार्ग के बारे में कहा भी गया है—क्षुरस्व धारा निशिता दूरस्थया—“तलवार का धार पै धावनो है—”। मन मदक जाता है विघ्नों के द्वारा और तभी विरह की अभिव्यक्ति हो उठती है।

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, प्रसाद जी आनंदवाद के उपासक हैं, अतः उनमें विरह के गीत बहुत कम ही प्राप्त होते हैं।—

प्रियतम की आगुर प्रतीक्षा प्रेमी को पागल बना देती है। उसकी वेदना लाख रोकने पर भी व्यक्त हो जाती है

ध्वनि कम्पित करता बार बार,  
घीरे से उठता पुकार  
मुझकी न मिला रे 'कभी-प्यार' ।

कभी वह इसी विरह में प्रश्न कर उठता है —  
घरे कहीं देखा है तुमने,  
मुझे प्यार करने वाले को,  
मेरी छाँवों में आकर फिर  
साँस बन बनने वाले को ?

आँख में भी लौकिक विरह में आध्यात्मिक विरह का आभास मिल ही जाता है

× × × ×

निष्ठुर ! यह क्या, छिप जाता ?  
मेरा भी कोई होगा ।  
प्रयाणा विरह निशा की  
हम होंगे मो' कुल होगा ।

इसी वेदना के फलस्वरूप कभी कभी कवि यह प्रश्न भी कर बैठता है—

घरे कहीं देखा है तुमने  
मुझे प्यार करने वाले को ?

और कभी अपनी हृद्धा व्यक्त करता हुआ कहता है —

—मेरी छाँवों की पुतली मे  
तू बन कर प्राल समा जा रे—”

अद्वैतवादा होने के कारण निराला जी आत्मा और परमात्मा की अलख सत्ता पर विश्वास करते हैं । इसीलिए उनके काव्य में भी विरह के गीत बहुत कम हैं । पर जादू तो वही है जो सिर पर चढ़ कर नाचता है । कहीं कहीं विरह की भावनाएँ आ ही गई हैं—

प्राणधन का स्मरण करते  
नयन भरते, नयन भरते ।

पैत जी—ने भी विरह के गीत बहुत ही कम गाए हैं फिर भी अनंत का आकर्षण उनके जीवन को उद्देशित कर ही देता है—

इस घरती के उर मे है

उस शशि मुख का असीम सम्मोहन

रोक नहीं पाते भू के तन्

जीवन वारिधि का उद्भूतन ॥—

माँ को सम्बोधित की गई निम्नाश्रित पंक्तियों में विरह की अभिव्यक्ति स्पष्ट है—

माँ वह दिन कब आएगा जब

मैं तेरी छवि देखूँगी

जिसका यह प्रतिबिम्ब पड़ा है,

जग के निर्मल दर्पण मे ।,

महादेवी जी की रहस्य भावना में विरह की प्रधानता है। कसक, पीड़ा, दुःख, वेदना आदि की अधिकता ने मानो दुःख को ही उनका साध्य बना डाला है। उन्हीं के अशांत प्रियतम के प्रति कहती हैं—

“—तुमको पीडा मे डूँदा,

तुममे डूँगो पीडा—”

बौद्ध दर्शन के दुःखवाद का प्रभाव ऊपर पड़ा और पीडा उनकी चिर सहचरी हो गई प्रारम्भ से ही —

इन ललचाई पनकों पर

पहरा था जबकीडा का

साम्राज्य मुझे दे डाला

उस चित्तवन ने पीडा का ।—

वे इस पीडा में मुन्नी हैं। ठीक भी है। दो व्यक्ति साथ साथ मिन बन ही जाते हैं। इसीलिए वे मिलन का नाम भी नहीं लेना चाहती—

“मिलन का मत नाम लो

मैं विरह मे चिर हूँ—”

उनकी पीडा कभी भी समाप्त होने वाली नहीं है —

—परशेष नहीं होगी यह

मेरे प्राणों की ओडा,

तुमको पीडा मे डूँदा

तुममें डूँगो पीडा—”



उन्हें श्रिय-पथ के शूल अत्यधिक प्यारे हैं ! वे अज्ञात प्रियतम को दुख बन कर आने का आह्वान करती हैं । ठीक मी तो है—

—“यया हार बनेगा यह जिसने  
सोचा न हृदय का बिघवाना—”

उन्हें विरह की घड़ियाँ ! मधुर मधु की यामिनी सी प्रभोत होती हैं ।

३—मिलन —

अमृत और अज्ञात प्रियतम की खोज में आगे बढ़ती हुआ साधक उसे प्राप्त ही कर लेगा ऐसा कहा नहीं जा सकता । कभी बिघनों की बाधाओं से वह विचलित हो जाता है, और कभी पथ को अनन्त समझ वह उसकी खोज करना ही छोड़ देता है फिर :—

नाधिरसो दुश्चरितानाशान्तो ना समाहित,  
नाशान्तभान्तो यापि प्रज्ञानैर्न न भाष्यमात ।

—कठोपनिषद्—

[ जो पाप कर्म से निवृत्त नहीं है, जिसकी इन्द्रिय शान्त नहीं है और जिसका चित्त असमाहित है, वह इसे आत्मज्ञान द्वारा प्राप्त नहीं कर सकता है ।

वह असीम तो स्वतः ही अपना उपयुक्त वात्र खोज निकालता है .—

नायमात्मा प्रवन्दनेन सभ्यो  
न मेधया न बहुना श्रुतेन,  
यमेवैव धृणुते तेन सभ्य—

स्तस्यैव आत्मा विवृणुते तन्मयाम् ॥

—कठोपनिषद्—

[ यह आत्मा वेदाध्ययन द्वारा प्राप्त होने वाली नहीं है और न धारणा शक्ति अथवा अधिक अवशु से ही प्राप्त हो सकती । यह [ साधक ] जिस [ आत्मा ] का वरण करता है उस [ आत्मा ] से ही यह प्राप्त हो जा सकती है । उसके प्रति यह आत्मा अपने स्वरूप को अभिव्यक्त कर देती है ।

बुलसी ने भी कहा है—

“जानहि सोद देहि जनाई”

मिलन की दशा का वर्णन करते हुए कबीर ने लिखा है .—

पानी ही ते हिम भया,  
हिम हूँ गया बिलाय  
मैं जो था सोई भया—  
अम कळू, वहां न जाय ।

प्रसादजी अनन्त प्रियतम का साक्षिण्य पा कह उठते हैं—  
—मिल गए प्रियतम हमारे मिल गए,  
यह अलस जीवन सफल अम हो गया—”  
‘कमायनी’ में भी मिलन का वडा ही सुन्दर वर्णन है ।  
—बल्लरियां नृत्य निरत थीं  
बिचरी सुगन्ध की सहरें  
फिर बेणु रंघ्र मे उठकर  
मूर्च्छना कहां अब ठहरे ।”

निराना जी मिलन की आनन्ददायिनी स्थिति का वर्णन करते हुए लिखते हैं—

—अबिल निल शाति में  
बलाति सब खो गई -  
दूब गया अहकार  
अपने विस्तार ॥  
दूट गया सीमा बंध  
धट गया जड पिंड...

अपिच—

नयनो का नयनों से बधन  
कापे धर, धर, धर, धर, तन—”

पंन जी उन्मुक्त प्रकृति के गायक हैं । उन्होंने अपने अनन्त प्रियतम को प्रकृति में ही देखा है—

कभी उठते पत्तों के साथ,  
मुझे मिलते मेरे भुवुमार,  
बड़ाकर लहरों से निज हाथ  
बुलाने फिर भुम्भकी उस पार—

चीन्हा में उस प्रियतम की अभिव्यक्ति निम्नांकित रूप में की गई है—

बताऊँ मैं कैसे सुन्दर  
 एक हूँ मैं तुम से सब भाँति  
 अलग हूँ मैं यदि तुम हो स्वानि,  
 तूया तुम, यदि मैं चातक पाति  
 दिखा सकता है क्या सुचि सर ?

महादेव जी इस तदाकार स्थिति का वर्णन करती हुई लिखती हैं—

‘बोल भी हूँ मैं, सुन्दरों रागिनी भी हूँ ।’

उनके असीम और ससीम, प्रियतमा और प्रियतम, आत्मा और परमात्मा  
 का भेद मिट जाता है—वे कहती हैं—

तू असीम में सोमा का भ्रम,

तुम मुझ में प्रिय फिर परिचय क्या ?”

इस तरह हमारे आलोच्य कवियों ने उस परम तत्त्व को प्राप्त करने के  
 लिए परिस्थितिओं के अनुसार विभिन्न साधनों का आश्रय लिया है किन्तु गन्तव्य  
 स्थल एवं प्राप्य वस्तु सभी की एक ही रही है—

## प्रसाद और पंत का प्रकृति-चित्रण

श्री कैलाशचन्द माटिया एम० ए०, साहित्यरत्न, रिसर्चस्कालर

इस विशाल भूमंडल में मनुष्य अपने अतिरिक्त प्रकृति को अपनी शाश्वत सगिनी के रूप में पाता है। कभी-कभी वह अपने अन्तर्जगत का भाव लहरियों का साम्य प्रकृति के व्यापारों में देखने लगता है। इस प्रकार जहाँ एक ओर वह प्रकृति को माध्यम बनाकर अपने भावों को प्रकट करता है, वहाँ दूसरी ओर उससे प्रेरणा भी ग्रहण करता है। महादेवी जी कहती हैं “प्रकृति के विविध कोमल पुष्प, सुंदर विरूप, व्यक्त रहस्यमय रूपों के आकर्षण विरूपण ने मानव की बुद्धि और हृदय को कितना परिष्कार और विस्तार दिया है, इसका लेखा-खाता करने पर मनुष्य प्रकृति का सबसे अधिक श्रेणी ठहरेगा।” मानव प्रकृति के साम्य रूप का आस्वादन कर आनन्दित होता है और उसकी तृपित माननाएँ रूप को निहार निहार कर तृप्त होता है। वह प्रकृति के सहारे सूक्ष्म रहस्य को जानने की चेष्टा करता है। प्रकृति के विभिन्न उपादानों के अद्भुत, रौद्र, शिव एवं सुन्दर रूपों का अवलोकन कर उसने नवीन भावों को ग्रहण किया है। आदि कवि बाल्मीकि से लेकर अधुनागम कवियों ने प्रकृति से प्रेरणा ग्रहण की है। निस्सन्देह आज यह अस्वीकार करते हुए मन चुम्ब होता है कि सभ्यता के विकास के साथ मनुष्य प्रकृति से दूर भागता जा रहा है।

प्रसाद और पंत छायावादी युग के दो प्रतिनिधि कवि हैं, जिनसे पूर्व प्रकृति का चित्रण या तो उद्दीयन रूप में होता था या वस्तु परिगणन रूप में। प्रकृति का सचेतन व्यक्तित्व इस युग में ही प्राप्त हुआ। डा० किरणकुमारों के मत से “प्रसाद जी की धारा के पावन सलिन और सिंचन से एक नवीन काव्य-तट विकसित हुआ। प्रसाद जी का ‘कानन-नुसुम’ उनके मधुसूक्त काव्य-स्रोत से प्रसूटित ‘भरने की लहर’ में रहस्यवाद के शीतल सुरभित समीर से अठ-खेलियाँ करता हुआ पन्त के मनुज मृदुल पल्लवों के मध्य सुशोभित हुआ।

प्रसाद काव्य पर दृष्टिगत करने से शायद होता है कि प्रारम्भ में प्रसाद जी की दृष्टि प्रकृति के गति विधान पर ही टिकी थी, किन्तु बाद में उनके काव्य

में प्रकृति के अनेक शुद्ध एवं रहस्यात्मक चित्र मिलते हैं। दर्शन उनके प्रकृति के चित्रण का आधार एवं दृढ भित्ति रूप में है। प्रसाद जी की कामायनी की अधिकांश कथा प्रकृति की ही गोद में बैठकर ही घटित हुई है, अतः उसमें प्रसाद जैसे प्रकृति के पुजारी के लिए अपनी भावामिव्यक्ति के लिए पर्याप्त अवकाश मिल सका।

पन्त जी ने तो आधुनिक कवि की भूमिका में स्वयं ही लिखा है कि 'कविता करने की प्रेरणा मुझे सबसे पहले प्रकृति निरीक्षण से मिली है, जिसका श्रेय मेरी जन्मभूमि कुमाँचल प्रदेश को है। कवि जीवन से पहले भी मुझे याद है, मैं घंटों एकान्त में बैठा, प्राकृतिक दृश्यों को एकटक देखा करता था। और कोई अशास्त्राकर्षण, मेरे भीतर, एक अच्युत सौन्दर्य का जाल बुनकर मेरी चेतना को तन्मय कर देता था।' ..... 'प्रकृति के साहचर्य ने जहाँ एक ओर मुझे सौन्दर्य, स्वप्न और कल्पनाजीवी बनाया वहाँ दूसरी ओर जन मीठ भी बना दिया।'

मेरा विचार है कि बीणा से प्रायः तक मेरी सभी रचनाओं में प्राकृतिक सौन्दर्य का प्रेम किसी न किसी रूप में वर्तमान है।<sup>२</sup>

इस प्रकार पन्त जी ने स्वयं ही यह स्वीकार किया है कि प्रकृति के अनेक रूपों से वह प्रभावित हुए हैं।

प्रसाद ने प्रकृति की तटस्थ दृष्टि से देखा है, जबकि पन्त ने प्रकृति के भीतर से प्राणाशक्ति प्राप्त की है और उसमें अपने को रीं दिया है। मानव से अधिक प्रकृति से उनका अगाध प्रेम 'बीणा' में ही परिलक्षित होता है—

‘छोड़ दूँ तो की मनु धाया,  
तोड़ प्रकृति से भी माया,

धाने, तेरे बाल जाल में कैते उलझा दूँ सोघन ॥

प्रारम्भ में पन्त प्रकृति के चरणों में थे। प्रसाद के लिए प्रकृति सदैव परिचित और पत को रहस्यमयी दिखाई पड़ती है :—

पन्त जी के लिए प्रकृति का साहचर्य छोड़ना जीवन भरण का भरण है, जबकि प्रसाद शीघ्र ही दार्शनिक होकर विमुक्त हो सकते हैं, किन्तु पन्त दार्शनिक गुणधर्मों में उलझ कर यी अत तक प्रकृति का पल्ला पकड़े हुए हैं।

१. पन्त आधुनिक कवि २। स० २००६—एवालोचन पृष्ठ १-२।

२. वहाँ।

प्रसाद उस असीम नीले अचल मे  
देख किसी की मूढ मुस्कान ।

× × × ×  
तिर नोचा कर जिसकी सत्ता ।

सब करते स्वीकार यहा ।

पन्त—स्तब्ध ज्योत्सना मे सब समार, चकित रहता क्षिप्रु सा नादान ।

विश्व के पलकों पर सुकुमार, बिखरते हैं सब स्वप्न अज्ञान ।

न जाने भस्त्रों से कौन, निमन्त्रण देता भुभको मौन ॥

प्रसाद शैव मत में विश्वास रखने के कारण प्रकृति की कोमल और कठोर दोनों रूपों को प्रसन्नतापूर्वक अपना सजे हैं, किन्तु पन्त नारी सुलभ, कोमल एवं नम्र स्वभाव के कारण कोमलता के प्रति ही समर्पित रहते हैं। 'परिवर्तन' कविता में यदि उन्होंने कठोर रूप देखा है भी तो एक भयभीत और सकुचित दृष्टि से ।

प्रसाद की कामायनी' में प्रकृति के रम्य रूप तो भरे हुए हैं —

उषा सुनहले तीर बरसती  
जय लक्ष्मी सो उदित हुई ।  
उधर पराजित काल रात्रि भी  
जग मे अन्तर्निहित हुई ॥

प्रसाद-आशा सर्ग

पन्त जी की प्रकृति का रम्य रूप भी निरखिये —

भुग्य शिखी के नृत्य मनोहर,  
सुभग स्वाति के मुक्ताकर ।  
विहग वर्ग के गर्भ विषाणक,  
कृपक बालिक के जल घर ॥

पन्त बादल

वही प्रकृति प्रलय के समय कैसे दुर्दमनीय और भयकर रूप में दृष्टिगोचर होती है :—

उधर गरजती सिन्धु लहरियाँ,  
कूटित काल के जातों सी ।  
चलों धा रहों फंन उगलतों  
फन फंताए व्यालो सी ॥

प्रसाद चिन्ता सर्ग

उसी प्रकार पन्त जी का प्रकृति का कठोर रूप भी हमारे सम्मुख आता है :—

काल का द्यक्कण मूकटि विलास  
तुम्हारा ही परिहास,  
विश्व का अशुपूर्ण इतिहास ।  
तुम्हारा ही इतिहास ।

प्रकृति का यथातथ्य चित्रण दोनों ही कवियों ने किया है। आलम्बन रूप में प्रकृति साधन न होकर साध्य हो जाती है —

स्वर्ण शालियों की बलमे घी,  
दूर दूर तक फैल रही ।

X

X

X

X

अचल हिमालय का शोभनतप,  
सत्ता कलित शुचि सानु धरीर ॥

प्रसाद-आद्या सर्ग

घपीहों की बह पीन पुकार,  
निर्भरों की भारी भर भर,  
भोंगुरों की भीनी भमकार,  
हृदय हरतै ये विविध प्रकार,  
शील-भावस के प्रश्नोत्तर ।

पन्त आद्य से

वालों का भुरभुट,  
सध्या का भुटपुट,  
हैं चहक रही चिड़ियाँ  
टी बी टी-टुट टुट !

पन्त कलरव

प्रसाद ने मानवीय पक्षों के बाह्य और आन्तरिक पक्षों के उद्घाटन के लिए उपकरण रूप में प्रकृति को अपनाया है। प्रकृति के उपादान अपने वास्तविक स्वरूप को बनाए हुए केवल उन भावनाओं से युक्त दिखाई देते हैं जो मानव हृदय की बलुएँ हैं।

दूर दूर तक विस्तृत या हिम,  
स्तब्ध उसी के हृदय समान ।

X

X

X

X

।                    'उस तपस्वी से सम्बन्ध थे  
देवदार दो चार खड़े,

प्रसाद चिन्ता सर्ग

अमूर्त से मूर्त हिमालय की ऊँचाई के लिए—

विश्व कल्पना सा ऊँचा वह,  
सुख शीतल सतोष निवान,

प्रसाद आशा सर्ग

गिरिवर के उर से उठ-उठकर  
उच्चाकाक्षाओं से तस्वर  
है भाक रहे नीरव नभ पर  
अनिमेष, अटल, कुछ चिन्ता पर । पन्त

कवि अलंकारों का मोह भी कविता के समान ही रखते हैं। अपने सीधे सादों भावों के साथ कवि को कभी-कभी अटपटे भाव भी व्यक्त करने पड़ते हैं। ऐसी ही स्थिति में प्रकृति को माध्यम बनाकर अलंकार का आश्रय लेकर कवि की अभिव्यक्ति में सरलता प्रतीत होती है। प्रसाद तथा पन्त दोनों के प्रकृति-वर्णन में इस प्रकार के सुन्दर और कोमल वर्णनों का प्राचुर्य है।

प्रकृति का अलंकार रूप में :—

सुख, केवल सुख का यह सग्रह  
केन्द्रीभूत हुआ इतना,  
छाया पथ में नव सुधार का,  
सपन मिलन होता मितना ।

-    X                    X                    X                    X

ज्वालामुखी स्फोट के भीषण,  
प्रथम कण सी मत्तवाती ॥  
प्रसाद चिन्ता सर्ग

उपमान रूप में :—

नील परिधान बीच सुकुमार  
खुल रहा मृदुल अधस्तात भग,  
खिता हो ज्यों बिम्बी का फूल,  
मेघ-घन बीच गुलाबी रंग ॥  
प्रसाद-भद्रा सर्ग



मेमनों से मेघों के लाल

फुदकते थे प्रमुदित गिरिपर ।

पत ओंसे

तुम्हारी आँखों का आकाश

सरस आँखों का नीलाकाश

खो गया मेरा शन अनजान ।

प्रकृति पर चेतन व्यक्तित्व का आरोप ही मानवीकरण (Personification) है। अंग्रेजी में इस प्रकार की कविताओं का प्राचुर्य है। छायावाद की अभिव्यक्ति का तो यह परमाध्यात्मिक तत्त्व ही रहा है। उन्होंने इस प्रकार की कविताओं में प्रकृति के मानव रूप, गुण, क्रिया और भाव एवं प्रेम का भी आरोप किया है। कवि मानवीकरण से मानव का प्रकृति के साथ तादात्म्य स्थापित करने का प्रयास करता है। “प्रकृति को मैंने अपने से अलग सजीव सत्ता रखने वाली नारी रूप में देखा है।—‘आधुनिक कवि २ भूमिका।”

जमीं बनस्पतियाँ अलसार्थ

मुल घोंटीं झीतल जल ॥ ।

×

×

×

×

नेत्र निमीलन करती मानों

प्रकृति प्रबुद्ध लगी होने ।

प्रसाद कामायनी-आशा सर्ग

शांत, तिग्म, ज्योत्स्ना उज्ज्वल ।

अवलक, अनंत नीरव भूतल ।

संकत-शंका पर दुग्ध घवल तवगी गंगा प्रोक्ष विरल, -

लेटी है शांत, कलान्त मिश्रल ।

पत नौका विहार

विशालता से सौन्दर्य जब और चेतन का सामजस्थ कितना प्रगाढ़ हो उठा है -

सिंधु सेज पर घरा जधू अघ

तनिक सकुचित बंठी सी,

प्रलय निशा की हलचल स्मृति मे

मान किये सी ऐठी सी ॥

प्रसाद आशा

परम्परित रूपक तथा सारोपी गौणी प्रयोजनवती लक्षणा के माध्यम से मानवती ललना से रूपक बाधा गया है। इधर पन्त जी भी तो वही रंग रंग रहे हैं —

भीले नम के शतदल पर  
वह बंठी शारद हासिनि  
मृदु करतल पर शशि-मुक्त धर,  
मीरव, अनिमिष, एकाकिनि ।

×                      ×                      ×                      ×  
हैं नाच रहीं इत इत छवि सागर की सहर-तेहर पर  
×                      ×                      ×                      ×  
दिन की छाभा दुलहिन बन छाई निशि निभुल जयन पर,  
वह छवि की छुई-मुई सो मृदु मधुर लाल से भर भर ।  
पन्त-चादनी

आदिकाल से ही कवियों ने प्रकृति का उद्दीपन रूप में प्रयोग किया है। भक्ति काल और रीति-काल में यह प्रथा शीर्ष पर थी। प्रकृति को भी मानव के साथ दुःख में दुःखी और सुख में सुखी होते देखा गया है। -

बारह माशा और पद्मस्तु वर्णन लिखने की परम्परा उद्दीपन रूप का है परिणाम है।—

सयोग के समय प्रकृति के साथ सामंजस्य दिखलाते हुए प्रसाद जी वर्णन करते हैं —

निश्चिन्त आह ! वह था कितना  
उल्लास काकली के स्वर में ।  
आनन्द प्रतिध्वनि गुँज रही  
जीवन विषय के अम्बर में ॥

प्रसाद काम सर्ग  
×                      ×                      ×                      ×  
सृष्टि हसने लगी आँखों में खिना अनुराग,  
राग रजित चंद्रिका थी, उड़ा सुमन पराग ।

प्रसाद वासना सर्ग  
उधर पन्त जी वियोगावस्था का चित्रण करते हुए प्रकृति में भावनाओं का आरोप करते हैं। जिनकी पत्तियाँ पड़कर सहसा खर की पत्तियों “निरि

दिन बरसत नैन हमारे । सदा रहत पावस ऋतु हम पर जब तैं स्थाम बिधारे ।”  
याद आ जाती है ।

मेरा पावस-ऋतु-सा जीवन,  
मानस सा उमड़ा अपार मन,  
गहरे घु घले, घुले, साँवले,  
मेघों-मे मेरे भरे नयन ।

मनुष्य ने प्रकृति के कार्य-कलापों को अनेक रूप में आदर्श मानकर उससे  
बल, शान्त, भ्रम और सतोष ग्रहण किया है। पर्वत, पवन, सरिता, वृक्ष सभी हमको  
निरन्तर उपदेश प्रदान करते रहते हैं :—

चींटी से परिभ्रम—

• देखो, ना, किस भाँति  
काम करती है यह सतत ?  
कन कन करके चुनती अविरत !

पतझड़ से आशावाद—

पन्त-चींटी

ककाल जाल जग मे फैले  
फिर नवल हथिर, पतलव आली ।

पन्त-पतझड़

प्रसाद जी भी अणुओं से उपदेश भी ग्रहण करते हैं :—

अणुओं की हैं विधाम कहाँ  
ग्रह कृति मय बेगभरा कितना,  
अविराम नाचता कपन है,  
उस्तास सजीव हुआ किनना है ।

प्रसाद-का० काम सर्ग

प्रकृति चित्रण के माध्यम से आध्यात्म भाव का निरूपण कर अपनी  
दार्शनिक विचारधारा कभी स्पष्ट करते चलना भी दोनों कविया की विशेषता  
रही है ।

निरूप्य शिक्षा-सा वह निरूपम, भेदता जगत जीवन का तम,  
बह शुद्ध, धबुद्ध, शुक्ल वह सम ।

×

×

×

×

गुं जिन अलि सा निर्जन धपार, मधुमय लगता धन अन्धकार,  
हलका एकाकी ध्या भार ! पन्त एक तारा  
है जग-जीवन के कण्ठधार ! चिर जन्म-मरण के भारपार,  
सादरत जीवन नौका बिहार । पन्त नौका बिहार  
प्रसाद जी के लिए तो काम्य का प्रधान तत्त्व आध्यात्म ही है :—

महानोत्सव इस परम ध्योम मे  
अंतरिक्ष मे ज्योतिर्मणि  
ग्रह, नक्षत्र और सबद्युत्कण  
किसका करते ये सधान

पन्त का प्रकृति से तादात्म्य है, जबकि प्रसाद में प्रकृति केवल एक सोपान या माध्यम के रूप में भी चित्रित हुई है। प्रसाद के प्रकृति चित्रण की एक और विशेषता है कि प्रकृति कभी भी अकेली नहीं आती, मनुष्य सदा उसके साथ रहता है। हिमगिरि के शृंग से लेकर सरस्वती तक और सारस्वत देश से कैलाश तक सर्वत्र प्रकृति के साथ मनुष्य है। कहीं पर एक मनुष्य भीगे नयनों से उसे देख रहा है और कहीं वह स्वयं उसे हसती सी, पहचानी सी लगती है।

पन्त पर थोरप का प्रभाव अधिक रहा। वर्ड्सवर्थ और शैली की डोर पर पन्त की कल्पना ने नृत्य किया, पत ने प्रकृति का सुसुमार, कल्पनामय, सचेतन व्यक्तित्व देकर चित्रण किया। प्रकृति चित्रण के वैविध्य की दृष्टि से पत सर्वश्रेष्ठ कवि मनाने जा सकते हैं। 'पल्लव' की कविनाओं के सम्मुख कीट्स भी नतमस्तक प्रतीत होते हैं तथा ऐंद्रिय किशोर कल्पना के सहारे पन्त शैली से हौंस करते प्रतीत होते हैं।

दोनों ही प्रकृति के अनन्य प्रेमी हैं जिससे सफल प्रकृति चित्रण हुआ है। और जिसमें उनके हृदय की विशालता, निरीक्षण शक्ति तथा चित्रण की कुशलता दृष्टिगोचर होती है।

## ‘आँसू’ का प्रतिपाद्य

डा० परसिंह शर्मा ‘कमलश’

‘आँसू’ का प्रकाशन सन् १९२५ में हुआ था। उसके प्रकाशन को हम एक दो वर्ष पहले का मानकर प्रथम विश्व युद्ध और सन् २१ वें भारतीय मत्याग्रह सम्मेलन से उत्पन्न निराशाजनक परिस्थितियों का परिणाम कह सकते हैं। सीधा उसका प्रभाव न भी मानें तो भी राजनैतिक असफलता की प्रत्येक क्षेत्र में हुई प्रतिक्रिया के पक्षस्वरूप उसे प्रेम के क्षेत्र में भी अपना कार्य करते देख सकते हैं। वैसे प्रसाद के ‘आँसू’ विश्वकल्याण की कामना से खलित होकर अपनी साधकता सिद्ध करते हैं। इस प्रकार आँसू मात्र विरह काय ही नहीं है, कवि ने विरह के विष को पीकर मस्ती की उपलब्धि की है और पलक-ग्याले का सी-दरद ही प्रेम का रूप लेकर प्रकट हुआ है। विषग्राही भगवान् भूतभावन शंकर की भाँति कवि ने विरह-विष-पान के पश्चात् शिवत्व की जिस उच्च भूमि पर अपने काव्य को प्रतिष्ठित किया है वह निस्संदेह अभिनन्दनीय है।

कवि की यह प्रौढ़ कृति है और छायावाद का प्रकाशस्तम्भ। छायावाद में लौकिक भावना को सूक्ष्म और अशरीरी प्रसाधन से अलौकिक बनाने की चेष्टा है। ‘आँसू’ उसी का विकसित रूप है। छायावाद के प्रवर्तक प्रसाद ने ‘भरना’ काव्य में जिस नये पथ को ग्रहण किया था उसे ‘आँसू’ में प्रशस्तता मिली है। इस प्रकार ‘आँसू’ का ऐतिहासिक महत्त्व बहुत बड़ा है और उस काव्य का अनुकरण भी हिन्दी में बहुत अधिक हुआ है। पीछे चलकर बचन की ‘मधुशाला’ ने जो हलचल मचाई थी वही ‘आँसू’ के प्रकाशन ने भी, पर बचन की ‘मधुशाला’ में भौतिक सत्वों की प्रधानता रही जबकि ‘आँसू’ ने आध्यात्मिक मुख की सीमा को स्पर्श करने का प्रयत्न किया। ‘आँसू’ ने हिन्दी युगीन इतिवृत्तात्मकता के विरोध में अपना भावनात्मकता को गफलता के साथ खड़ा किया और विजयश्री ने उसे ही वरण किया।

ग्राचाय ५० रामचन्द्र शुक्ल ने अपने ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’ में प्रसाद की प्रेमवेदना को एक ओर लोक कल्याणो-मुख और दूसरी ओर व्यक्तिगत भावना से अतिरजित देखकर अपना मत दिया है—“वेदना की कोई

निर्दिष्ट भूमि न होने से मारी पुस्तक का कोई समन्वित प्रभाव नहीं निष्पन्न होना ।” ( हि० सा० का इतिहास पृष्ठ ६८१ ) आचार्य शुक्ल का यह मत ‘आँख’ के प्रथम संस्करण पर ही आधारित जान पड़ता है अन्यथा द्वितीय संस्करण में लोक कल्याणोन्मुख प्रवृत्ति ही प्रधानता ग्रहण कर लेती है । वैसे समन्वित प्रभाव उस समय की असमन्वित स्थिति में संभव नहीं हो सकता था । स्वयं आन्तरिक और बाह्य जीवन में कवि की स्थिति समन्वित नहीं थी । व्यक्तिगत प्रेम को लोक के साथ मिलाने की परम्परा रीतिकाल से तुम चली आ रही थी और प्रसाद के समय में भी रीतिकालीन चाणी में ही कविगण अपनी बान कह रहे थे । प्रमाण लेना हो तो रत्नाकर जी का ‘उद्वेग शतक’ ले सकते हैं, जिसमें उनके जीवन व्यापी शृंगार की भावना ही मूर्त हो उठी है । रत्नाकर के उद्वेग शतक के विषय में मुक्तक और प्रबन्ध पर विवाद चलता आया है और अन्त में यह निष्कर्ष भी निकला है कि वह मुक्तक होने हुए भी प्रबन्ध काव्य है क्योंकि उसमें उद्वेग के जाने से पूर्व यमुना में प्राप्त कमल से राधा की स्मृति का जगना तथा ब्रज में उद्वेग का भेजना और उद्वेग के शान्तगर्भ रहित होकर लोटने पर कृष्ण का उसी स्मृति में डूब जाना भावना के ऐक्य का सूचक है । यही बात प्रसाद के ‘आँख’ के दूसरे संस्करण के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है । प्रारम्भ में प्रिय की स्मृति से उत्पन्न मनादेशा, फिर प्रिय का रूप-सौन्दर्य वर्णन, तत्पश्चात् प्रेमवेदना का मूर्तीकरण और अन्त में विश्व के प्रति सहानुभूतिशीलता ये चार खण्ड ‘आँख’ की भावकथा के हैं । मंगलाचरण में जो धनीभूत पीड़ा आँख बनकर दुर्दिन में बरसने को उद्यत हुई है वही भरत धाम्प्य-स्वरूप अन्तिम छन्द में विश्व के झुल रहित जीवन में प्रभात के हिमकन-बनकर बरसने की कामना से युक्त है । यों आँख में एक निश्चित क्रम है । आचार्य श्री विनयमोहन शर्मा ने ठीक ही लिखा है—“आँख की आत्मा को देखने पर उसमें तारतम्य जान पड़ता है अतः प्रबन्धमय है । पर आँख के अनेक पक्ष ऐसे भी हैं कि उन्हीं पर मन को बेन्द्रित करने से वे प्रत्येक अपने में ‘पूर्ण’ प्रतीत होते हैं । इस तरह ‘आँख’ उस ‘मोतियों’ की लड़ी के समान है, जिसका प्रत्येक मोती अलग रह कर भी चमकता है और लड़ी के तार में गुँथ कर भी ‘आव’ देता है । वस्तुतः उसमें ‘मुक्तत्व’ और ‘प्रबन्धत्व’ दोनों हैं ।” ( कवि प्रसाद आँख तथा अन्य कृतियाँ पृष्ठ ७१ ) ।

आँख की प्रेमवेदना का स्वरूप स्थूल नहीं है । उसमें प्रतीक (Symbols) और सावेतिकता (Suggestiveness) की इतनी अधिकता है कि उसे दार्श-

निक कहने को जी चाहता है। लेकिन ऐसा कह देना प्रसाद के प्रति अन्याय है। प्रसाद का काव्य मानवोपेक्षी है। 'कामायनी' तक, जिसमें कि दार्शनिकता प्राधान्य है, मानवीय भावनाओं की ही गाथा गाती है। उसके शैवदर्शनाश्रित रहस्यवाद का लक्ष्य भी मानव जीवन की सफलता को निदर्शित करना है। मानव के प्रति प्रसाद की तीव्र ममता का ही यह परिणाम है कि प्रसाद के काव्य में प्रकृति ने कभी स्वतन्त्र स्थान प्राप्त नहीं किया। वह सदैव मानवीय भावों से घुली मिली ही आई है। अभिप्राय यह कि प्रसाद मानवात्मा के कवि हैं। 'मानव तुम सबसे सुन्दरतम' का जो निष्कर्ष पन्त ने अपनी 'मानव' शीर्षक कविता में दिया है उसका विराट दर्शन और व्यापक चित्र दोनों प्रसाद के काव्य में पग पग पर मिलते हैं।

प्रसाद में मानव के प्रति हम मोह का कारण उनके व्यक्तिगत जीवन की संपर्कशीलता है—वह संपर्कशीलता, जिसने उन्हें भौतिकता से पीड़ित विश्व की 'कामायनी' की चिन्तामणि दान करने की प्रेरणा दी। जीवन को उन्होंने 'बोद्धा की मॉति जिया और जीवन के एक मात्र आधार प्रेम की गहरी अनुभूति की रसायन से अपने काव्य को पुनर्जन बना दिया। 'श्रौं' में विरह का जो रेशमी पट बुना है, उसके लिये उनका निष्ठुर प्रेम पात्र ही उत्तरदायी है। वह प्रेमपात्र लावण्य शैल को राई सा तुच्छ सिद्ध करने वाला और सौन्दर्य का केन्द्र था। वह जीवन की गोधूलि में—किशोरावस्था और यौवनावस्था के संधिनाल में—शशि मुख पर घूँघट डाले अर्थात् रहस्य में लिपटा हुआ और अचल में दीप छिपाये अर्थात् प्रेम और आकर्षण की भावना का प्रकाशन करता हुआ शैतूहल सा अर्थात् सहज भाव से आया था लेकिन वह कवि के साथ न रह सका। कवि उसे जीवन में पूर्ण रूपेण प्राप्त न कर सका। या 'परिरम्भ कुम्भ की मदिरा' 'निश्वास मलय के ओंके' और 'मुखचन्द्र चाँदना' का अनुभव उसने जिया पर भी वह छलना ही, जिसे पागल प्रेमी की भाँति कवि ने सत्य मान लिया था। अपने इस प्रेम पात्र ने सौन्दर्य को कवि ने रातिकालीन नखशिल-शैली में चर्चन करते हुए भी उसमें नवीनता की छटा प्रदर्शित की है। वह प्रेम पात्र एक ऐसी लकीर के समान अमिट बनकर हृदय में समा गया, जो लाखों में अलग दिखाई देती है। सूर की गोपियों की मॉति कवि का सयोग पक्ष नगण्य है पर विरह का विस्तार अपार है। होना भी चाहिए। जिसकी प्राप्त के लिए निर्जन रात्रि में तारों के दीप जलाये गये हों, स्वर्गा की घारा में उपहार चढ़ाये गये हों और जो दिव्य आत्मा की भाँति ऊपर से नीचे मिलने की आया हो ऐसे प्रातः

कालीन स्वप्न की मूर्ति सत्य और जन्मजन्मांतर के सुपरिचित को खो कर यदि कवि का मानस आँसू में परिवर्तित न हो जाय तो और क्या होगा ?

प्रसाद ने अपने प्रेम पात्र के मिलन-काल की स्थिति का चित्र रतिक्रीड़ा के विवरण से संयुक्त नहीं रखा प्रत्युत मानव जीवन की मनोवैज्ञानिक स्थितियों को ही मुखर किया है। इसीलिए वह सनातन और सार्वभौम है। प्रेमी को प्रेम पात्र ही इस असार ससार में सत्य और एकरात्र जीवनसंगी दिखाई देता है, उसके अतिरिक्त और कुछ नहीं सूझना, चेतना पर उसी का पूर्णाधिकार हो जाता है, वह सने और उजड़े जीवन का बखन्त बनकर आता है। मादकता बनकर आनेवाला वह छलिया जब जाता है तो आदमी की आँखें खुल जाती हैं और वह उतरे हुए नशे की वेचैनी अनुभव करता है। आदि बातें ऐसी ही हैं जो सबके जीवन में घटित होती हैं। प्रसाद की दृष्टि तटस्थ अधिक है। तटस्थ का अर्थ है सममित होना। लेकिन इस सममित दृष्टि में उनके हृदय का रस कहीं नहीं छूटने पाया। बुद्धि को हृदय ने सदा साथ रखा है। आँसू की यह विशेषता अद्वितीय है।

कवि ने बार बार अपने प्रेम पात्र को स्मरण किया है और अपने अन्तर की विरह व्यथित दशा का विभिन्न प्रकार से अरुण किया है। विरह से तरपता कवि का कोमल हृदय उस मादक और मोहमयी क्रीड़ा की याद से काँप जाता है, जीने में सार नहीं जान पड़ता है, हृदय समाधि बन गया है, पातक की पुकार और कोकिल की काकली की मूर्ति उसकी कदण कथा श्लाने वाली है, कोई उसकी कदण दशा पर ध्यान नहीं देता उल्टे उसके हृदय को विद्व करके उपेक्षा करते हैं, हृदय के शून्य में उद्दिग्गता की भ्रमा, कसक की विजली और घोर निराशा है। ऐसे समय में रसदूँदें बरसाने वाले की याद आई है और कवि का मन उमड़ने लगा है। दिवा-स्वप्न देखने वाले की मूर्ति कवि ने अनेक चित्र इसी प्रकार से अपने आँतुओं से अंकित किये हैं। वे कितने स्पष्ट हैं। इसका आभास नीचे के छन्दों से होगा—

हीरे - सा हृदय हमारा  
कुचला शिरोप कोमल ने  
हिम शीतल प्रणय अनल बन,  
धब लगा विरह से जलने—  
अनियों से आँख बचाकर  
जब कुंज संकुचित होते



धुँधली सध्या, प्रत्याशा

हम एक-एक को रोते

प्रकृति में कवि ने प्रातः, सध्या, रात्रि आदि के दृश्यों का श्रद्धा अपनी विरहानुभूति के सदृश में ही किया है। सभी श्रुतियों के उपकरण लेकर उसने अपने मन की व्यथा व्यक्त की है। वह किसी समय या श्रुत का सकेतात्मक चित्र देते समय या उपकरण विशेष का वर्णन करते समय अपने को नहीं भुला पाता—नीचे के छन्दों में पहले में वसन्त की रात्रि के पिछले पहर में दिकसित होकर प्रभात में मुरझाने वाले शिरीष कुसुम का चित्र है तो दूसरे में सध्या के लाल पीले बादलों के ऊपर विजय प्राप्त करते शत्रुकार का। पहले दृश्य से अपनी साधर्म्य भावना और दूसरे से सुख के प्रयत्नों के परचाह दुःख का आगमन सूचित है—

१ कुसुमाकर रजनी के जो

पिछले पहरों में खिलता

उस मृगुल शिरीष सुमन सा

में प्रातः धूल में मिलता ॥

२. जब शान्त मिलन सध्या को

हम हम जात पहनाते ।

काली सादर के स्तर का

जुलना न देख हम पाते ॥

श्रीरं काव्य का प्रणायन प्रसाद ने जिस मनादेश में किया है वह विभिन्न प्रकार की रही है। स्थल और समय विशेष पर कवि की भावना उमड़ी है और उसमें वह हृदय की व्याप्ति व्यक्त कर गया है। 'श्रीरं' के चतुर्थ सत्करण में पृष्ठ ४० पर नाविक को सम्बोधित कर जो कुछ कहा है वह उनके नौका विहार के क्षणों का लेखा-जोखा है। एकाकी नौका में बैठा कवि कहता है—

नाविक ! इस मूने तट पर

किन सहरोँ में खे लाया ।

इस बीहड़ बेला में क्या

अब तक या कोई आशा ?

उस पार कहाँ फिर जाऊँ

तम के मलीन अँवन में

जीवन का तोभ नहीं, यह

बेदना धरम के धूल में ।

यह कह कर वह जिस मार्ग से आया है उसका नष्ट हो जाना इंगित करता है और ऑसू नद से हृदय-रूपी मस्सल को आल्पावित बताता है, शून्य आकाश के नीचे शक्ति और सहारे से रहित होकर अपने को अपदार्थ तैरने में असमर्थ बताता है। यहाँ तक तो वह नौका की ही बात करता है लेकिन आगे चल कर वह नौका की बात तो भूल जाता है और प्रेम द्वारा निराशा में पड़े मन की नैय्या को ऑसू की धारा में निराधार रूप से—अनिर्दिष्ट पथ पर खेये जाने की बात कहने लगता है। अमिथाय यह कि प्रकृति का वर्णन करते-करते कवि अपनी व्यथा में डूब जाता है। ‘ऑसू’ में पठक को असत्यता का जो आभास मिलता है उसका एक बड़ा कारण यही है कि कवि प्रत्येक दृश्य को अपनी कष्टना या वेदना से ही अनुरणित नहीं देखता प्रत्युत उसको भूमिका रूप में लेकर अपनी व्यथा कथा कहने लग जाता है। पृष्ठ ४४ पर कलियों का वर्णन यों किया गया है—

मन कहो कि यही सरलता  
कलियों के लघु जीवन को  
मकरन्द भरी खिल जायें  
तोड़ी जायें क्षेमन की  
यदि हो घड़ियों का जीवन  
कोमल वृत्तों पर बीने  
कुछ हानि तुम्हारी है क्या  
चुपचाप खू पड़े जीते ।

इतना कह कर कवि झट उसमें अपने माना का आरोप कर प्रेमी की निष्ठुरता की व्यन्तना करने को कह उठता है—

सब सुमन-मनोरथ अञ्जलि,  
खिलरा दी इन चरणों मे  
कुचलो न कीट सा, इनके  
कुछ है मकरन्द कलों मे

आगे चलकर काल के पट पर सुग दुख की कहानी के अकिन होने, दुख-सुख के क्रमिक परिवर्तन के साथ ससार व आगे बढ़ने और गत को न देखने के सत्य का उद्घाटन कर सुख दुख में सामञ्जस्य की स्थापना की कामना करता हुआ जीवन दर्शन देता है—

मानव जीवन बेदी पर  
परिण्य हो विरह भित्तन का  
दुख सुख दोनों नावेंगे  
हैं खेत आँख का मन का।

इस प्रकार भावना की तरंग सी उठती है और कवि दस बीस छन्द ढहता चला जाता है। उनमें प्रकृति से समन्वित छन्द भी होते हैं और शुद्ध भाव व्यंजना भी। तारतम्य न मिलने की जो बात 'आँख' के विषय में कही जाती है वह इसीलिए कि एक भावना कुछ दूर जाकर दूसरी में पर्यवसित हो जाती है। पाठक सोचता है कि अभी तो अमुक बात कही जा रही थी अब यह क्या कहने लगे। लेकिन यदि गभीर मानस की रह रह कर कसक उठने वाली पीड़ा की गतिविधि समझ ली जाय तो यह शक न उठे।

'आँख' का दार्शनिक तत्त्व क्या है, यह आँख के अन्तिम भाग में स्पष्ट होता है। यदि एक शब्द में कहें तो कष्टता, वेदना या व्यथा ही वह दर्शन है जिस पर प्रसाद चल देना चाहते हैं। प्रसाद जो पर चौद्व दर्शन की गहरी छाप है, यह सर्वमान्य है। कवि की विकल वेदना चौदहों भुवनों में फिर आई पर उसे न तो वहाँ सुख मिला और न जीवन में विश्राम के दर्शन हुए। विश्राम का स्थान उच्छ्वास और आँसुओं ने ले लिया है और रोते रोते लग जाने वाली आँखों की स्वप्न दर्शन भी नहीं होता। ऐसी स्थिति में निशा से कवि का दिनभर अनुरोध है कि वह नभ के आँगन में नीलिमा की शैया पर बैठो अपने अन्धकार के घन से विस्मृति का मन्दरन्द बरसा दे और आलोक मँगने वाली चिर दग्ध दुखी वसुधा को और मुलाने के लिए तुहिन कण बरसा दे। कारण, त्रिस्तरण की स्थिति में हो मनुष्य का कल्याण है। तब न सुख की चिन्ता रहेगी न दुख की। तब जीवन का समुद्र चेतना तरंग रहित हो जायगा और सृष्टि और प्रलय की समाप्ति। इसके पश्चात् विच्छेद मिलन में परिवर्तित हो जायगा। भाव यह कि कुछ दिन शून्यता रहने के पश्चात् जब नई सृष्टि होगी तो मिलन स्वाम्भाविक रहेगा। 'कामायना' ■ चिन्तित मनु भी विस्मृति और अवसाद का आह्वान करके नीरवता से चुप करने और चेतना से जाने तथा जड़ता से अपने अभाव-ग्रस्त हृदय को पूर्ण करने की प्रार्थना करते हैं—

विस्मृति आ, अवसाद घेर ले

नीरवते बस चुप कर दे।

चेतनते चलजा, ऊड़ता से

आज शून्य मेरा भर दे।

धीरे दुःख में विस्मृति ही एक मात्र सुखदायी होती है अतः कवि उसमें ही अपनी मुक्ति देखना है। न सड़ा रहेगा और न वेदना का अनुभव होगा। न रहेगा बॉम न बजेगी बॉमुरी। लेकिन कवि की वेदना निरन्तर तीव्रता प्राप्त करती चली जाती है। किसी प्रकार प्रेम पात्र की स्मृति विस्मृति के गर्म में लीन नहीं होती। जब सूरज, चाँद, सितारे अदृश्य हो जाते हैं, और बिजली बादल में छिप जाती है तब भी विश्वरूपी मंदिर की मणिदीप सदृश यह वेदना अन्तर्ज्वाला प्रकाश पुनः लिये जगती रहती है; अथाह सागर के लट पर खड़े पर्वत की शीश पर उठाये इस निस्तब्ध आकाश के नीचे मुप्त ज्वालामुखी जब शान्त पड़ा रहता है तब भी कवि की अन्तर्ज्वाला जलती रहती है। वस्तुतः वह व्यथित विश्व के पतझड़ की बासन्ती छुटा से युक्त बनाने वाली है। वह सदासुहागिनी है और मानवता का शृंगार है। यह वेदना, यह ज्वाला, यह व्यथा ही मनुष्य को मनुष्य बनाने वाली है। वह बड़ा मायशाली है, जिसे यह मिल जाय। कवि ने अपनी उस ज्वाला के कारण दुखी ससार को अपने समीप समझा है—

तेरे प्रकाश में धैतन—

संसार वेदना वाला

मेरे समीप होता है

पाकर कुछ करण उजाला।

उसके कारण दुखी प्राणी परिचिन से लगते हैं और वे रुदन का मूल्य चुकाने के लिए सब कुछ स्वीकार करने को प्रस्तुत हो जाते हैं। बिना इस कल्याणी शीतल ज्वाला के संसार में सहृदयता का प्रवेश नहीं हो सकता इसलिये कवि कहता है—

निर्मग जगती की तेरा।

मगतमय मिले उजाला।

इस जलने हुए हृदय की

कल्याणी शीतल ज्वाला ?

प्रसाद के लिए यह चिर जीवन-संगिनी और अभुमय रंगिणि दुःख-दग्ग हृदय की वेदना सर्वाधिक महत्त्व की वस्तु है। प्रेम से उत्पन्न इस वेदना को कवि ने जीवन, मृत्यु और अमरता का आधार बताकर विश्व को नवजीवन देने वाला कहा है। वह चाहता है कि उसकी आहें जागरण का गीत बन जायें, स्वप्न सत्य में परिवर्तित हो जायें और निराशा आशा का रूप ले ले। आँसू की वर्षा से मुक्त दुख दोनों हरे रहें और उसके कारण हृदय की सरिता में जीवन

को पावनता प्रलभित होने लगे। यह प्रसाद का शीवागमों से प्राप्त आशावाद है जो बौद्ध दर्शन के दुःखवाद के समानांतर चलता है। इसी से दुःख दुःख में सामंजस्य होता है। व्यक्ति और समष्टि की एकता का रूप यही है। इसी को और अधिक गहरा करने के लिये वे अपनी मनकी पीड़ाओं को पुष्प सदृश हँसता देखने को उत्सुक होते हैं। न केवल मनुष्य परन्तु कुमुदों का शशि के लिये रुदन, जलनिधि का शशि धूने को मञ्चलना, शैलमालाओं की व्यथा, कलियों की पीड़ा, निराश और दुःखी प्राणियों की उदानी, शुष्क सरिता का हाहाकार लघुदीप का रात भर जलकर बुझ जाना आदि जड़ चेतन सभी पदार्थों में वह अपनी वेदना को यात्रार्थ प्रेरित करता है ताकि सब के अभाव गए हों सकें। केवल अनेके को ही वेदना मरहम न बने परन्तु समस्त विश्व का जीवन उससे छरस हो जाय और आँखों के आँसुओं की दो बूँदें सब की पकिलना को हर लें। विश्व बन्धुत्व की इस कामना व साथ 'आँसू' समाप्त होता है। जैसे चट्टान को फोड़कर निजली जल धारा बहुत देर तक पर्वत में लुकती छिपती है और अपने जनक के मोह को छोड़ने में असमर्थ होकर उसी में लीन होने को विकल हो जाती है परन्तु पर दुःख-कातर पर्वत उसे मैदान में बहते हुए जन समुदाय की हित साधिका बनने की प्रेरणा देकर आगे टेलता देता है, जिससे वह कर्तव्य परायणता से तृप्ति लाभ करती महासागर की गोद में लीन हो वैसे ही प्रसाद के गभीर हृदय से निकले हुए आँसुओं की यह धारा रह रह कर उनके मानस को मथती रही है और उसक हर कोने को अपना निवास बनाने को उत्सुक बनी है परन्तु प्रसाद ने उसे पावनता, व्यापकत्व और गाम्भीर्य देने के लिये जन-कल्याण के लिये प्रेरित कर दिया है, जिससे कि वह अमर होकर युग-युग तक अपनी शीतलता से मानव की भेम वेदना को मुखरित करती रहे।

'आँसू' का प्रतिपाद्य यही है। लेकिन यदि आँसू की भाषा शैली के सम्बन्ध में विचार न किया जाय तो आँसू का प्रतिपाद्य विषयक विवेचन अधूरा ही रहेगा। कारण जैसे तैनिशालीन शृंगार का एकांगिता और स्थूलता पर आँसू की सार्वभौम वेदना और मूढमत्ता ने विजय पाकर अनुभूति पत्र को नई दिशा दी वैग ही उसका भाषा शैली ने भी साहित्यिक प्रयोगों, माकेतिक अभिव्यक्तियों और प्रतीकात्मक भावचित्रों से नवीन पथ निर्माण किया। अस्तु।

प्रसाद का व्यक्तित्व गभीर था और वे प्रेम और सौन्दर्य के चित्रकार

ये। बहुधा प्रेम और सौन्दर्य के चित्रण में गंभीर स्वभाव वालों की रुचि नहीं होती और यदि होती भी है तो वे उसे बड़ी ही सावधानी के साथ लेते हैं। प्रसाद ने भी यही किया। अपने प्रथम प्रेम की असफलता से उत्पन्न स्थिति के प्रकाशन में उन्होंने सम्यक्त कला को ग्रहण किया है। यह कला ऐतिहासिक रूप से दर्श के स्पष्ट चित्रों से भिन्न है। दूसरा कारण यह है कि द्विवेदी युगीन पवित्रतावादी प्रवृत्ति का भी प्रसाद को मय था। ऐतिहासिक, अश्लीलता और द्विवेदी युगीन पवित्रता के बीच ऐसी रचना करना प्रसाद का ध्येय था जो प्रेम और सौन्दर्य का आदर्श रूप प्रस्तुत कर सके। इस प्रकार उनकी रचना नितान्त मौलिक पथ का अनुसरण कर आगे बढ़ी।

उन्होंने अपनी व्यथा को विश्व में व्याप्त देखा है। जब मनुष्य दुखी होना है तो उसे सर्वत्र अपना ही दुख दिखाई देता है। प्रकृति के समस्त उपादान उसी में रमे दिखाई देते हैं। उदाहरण के लिये मलियानिल कवि को इसलिये विरल और आह भरता दिखाई देता है कि उस मधु सौरभ (प्रिय के सौन्दर्य) की अनुभूति उसको हो चुकी है और समुद्र मानो दुखी वसुधा के लिये आँसुओं का ही बना है—

व्याकुल उस मधु सौरभ में  
मनवानिल धीरे-धीरे  
निश्वास छोड़ जाता है  
अब विरह तरपिनि तीरे

× × × ×

नीचे विपुला परणी है  
दुख भार बहन-सा करती  
अपने लारे आँसु से  
करणा का सागर भरती

कभी विरही को अन्य सब सुखी दिखने हैं और स्वयं को वह सर्वाधिक अभिमान अनुभव करता है। जो विरोध या (Contrast) द्वारा भी कवि अपनी व्यथा प्रकट करता है। नीचे के छन्द में चकित होकर पुकारने वाला चातक और श्यामा (कोकिल) की रसीली ध्वनि एक ओर है और कवि की अभ्यसित करुणा क्या दूसरी ओर है—

चातक की चकित पुकारें  
श्याम-ध्वनि सरस रसीली

मेरी कक्षादं बधा की

टुकड़ी आँसू से गोली ।

इसी प्रणाली में कभी वह अपने में बच प्रेरणा भी भरता है । विरह में व्यथित वह टूटते तारे से यह पाठ पढ़ना चाहता है कि इस दुःख के समय में वह आँसू में आँसू न लाये—

अपने आँसू की अग्रति

आँखों में भर बयो पीता

नक्षत्र पतन के क्षण में

उज्ज्वल होकर है जीता

विरोधाभास अलंकार को भी उन्होंने अपने दम से अपनाया है । 'शीतल ज्वाला जलती है ईंधन होता दम जल का' या 'आँसू से धुला निखरता, यह रंग अनोखा कैसा' में उसी की झलक है । कहीं-कहीं प्रतीकात्मकता और विरोधाभास दोनों को एक करके भी नवीनता उत्पन्न की है । जैसे—

है चंद्र हृदय में बठा

उस शीतल किरण सहारे

सौम्य-मुखा बलिहारी

चुगना चकोर अगारे

यहाँ चंद्र (प्रेम पान) शीतल किरण (सुलभ सौंदर्य) चकोर (प्रेमी) अगारे (विरह यदना) के प्रतीक हैं । ऐसा सुन्दर प्रेमपान हृदय में है फिर भी प्रेमी कष्ट पाता है, यह विरोधाभास है ।

कभी-कभी अपनी विषाद मयी स्थिति व चित्रण के लिये कवि जल यल और नम तीनों को एक साथ ले लेता है—

धुल-धुले सिन्धु के कूने

नक्षत्र मालिका दूरी

नम मुक्त-कुन्तला धरणी

दिखलाई देती लूटी

यहाँ समुद्र में लुदलुदों का उठना, आकाश से नक्षत्रों का झटना और नम रूपी धुले धानों वाली धरिणी का लुटा हुआ रूप प्रत्यक्ष है इसके साथ प्रतीकात्मक अर्थ भी निहित है जो इस प्रकार है "धुलधुले उमगे हैं, सिंधु हृदय है, नक्षत्र मालिका आँसू है, नम मुक्त कुन्तलावर ही कवि का विषाद मय अभाव पूर्ण जीवन है ।

लक्षणा और प्रतीक का कवि सर्वत्र प्रयोग करता है। रूपक, रूप-कानिश्चोक्ति और उपमा उमने अन्य प्रिय अलंकार हैं। विरोधाभास की बात तो कही ही जा चुकी है। वह ‘शीतल ब्याला’ या ‘कठोर कोमलता’ में ही नहीं है प्रतीकों के साथ पूरे छन्द में भी है। बहुधा ऐसा भी होता है कि कवि प्रथम दो या तीन पंक्तियों में सीधी सीधी बात कहता है और अन्तिम पंक्ति में एक प्रतीक रखकर पूरे छन्द को अलोकित कर देता है। ऐसा प्रकृति वर्णन में अधिक होता है। कहीं-कहीं अमूर्त और मूर्त उपमान एक ही छन्द में साथ चलते हैं जिससे नवीनता आ जाती है। जैसे—

अभिलाषा के मानस मे,  
सरसिम- सी आँखें खोलो,  
मधुपो से मधु गुजारो,  
कलख से फिर कुछ बोलो,

यहाँ ‘अभिलाषा के मानस’ के अतिरिक्त और सब मूर्त उपमान हैं। कवि का अभिप्राय है कि मेरे अभिलाषाओं से पूर्ण हृदय में तुम कमल-सी आँखें खोलो, मधुपो-से गुंजन करो और कलख से बोलो। अभिप्राय यह कि मेरा हृदय तुम्हें इस रूप में देखने की अभिलाषा रखता है।

सारांश यह है कि आँख की शैली में रीतिकालीन अलंकारिक शैली और छायावादी लक्षणिक मूर्तिमत्ता दोनों का गंगा यमुनी संगम है। वह भावानुमोदित है पर किसी निश्चित रूपरेखा से नहीं इसीलिए प्रत्येक छन्द अपने प्रभाव को हृदय में उतारने में सफल है। कहीं-कहीं भाषा में व्याकरण दोष भी है पर वे नगण्य हैं। अर्थ गाम्भीर्य की दृष्टि से ‘आँख’ अपना विशिष्ट स्थान रखता है। हम समझते हैं कि उसकी अनुभूति की गहराई और अभिव्यक्ति का कलात्मक होना दोनों ने एक साथ मिलकर ही ‘आँख’ को सहृदयों का हृदय हार बना दिया है।



## कामायनी का रचना-विधान

डा० रामानन्द तिवारी मास्त्री एम० ए०, डी० फ़िल्म०,

अमेज़ी के प्रसिद्ध दार्शनिक और साहित्यकार बर्नार्ड बोसानक्वेट (Bernard Bosanquet) ने अपने 'सौंदर्य शास्त्र के इतिहास' (A History of Aesthetic) में दान्ते के महान् ग्रन्थ 'डिवाइन कॉमेडी' (Divine comedy) को एक महत्वपूर्ण विशेषता की ओर संकेत किया है। बोसानक्वेट के अनुसार 'डिवाइन कॉमेडी' को काव्य अथवा साहित्य को किसी भी परिचित और परम्परागत विभाग में सम्मिलित करना कठिन है। (पृष्ठ १५२-१५३)। डिवाइन कॉमेडी का साहित्यिकरूप पूर्णतः निराला और अपूर्व है। सामान्यतः 'डिवाइन कॉमेडी' का रूप काव्य कहा जा सकता है, क्योंकि वह छन्दोबद्ध कविता की शैली में है। किन्तु इस प्रकार कविता की शैली में नाटक भी लिखे गये हैं। शेक्सपियर के सभी नाटक कविता की पद्यमय शैली में हैं। छन्दोबद्ध काव्य एक बड़ी और व्यापक कोटि है। नाटक, महाकाव्य, यात्रिकाव्य, नीतिकाव्य आदि अनेक श्रेणियाँ इस व्यापक कोटि के अन्तर्गत हैं। इन में से किसी भी एक श्रेणी में, "डिवाइन कॉमेडी" का सम्मिलित नहीं किया जा सकता।

स्वयं दान्ते ने अपने ग्रन्थ को कॉमेडी का नाम दिया है। किन्तु उसे प्रचलित अर्थ में कॉमेडी कहना अधिक उचित नहीं है। कॉमेडी नाटक या एक रूप है, जो सुखान्त होता है। "डिवाइन कॉमेडी" को नाटक नहीं कहा जा सकता। उस में नाटक की सन्धियों और एकताओं का समुचित निर्वाह नहीं है और न नाटक के समान क्रिया और चरित्र को प्रधानता है। दान्ते ने ध्वल सुखान्त होने के कारण उसका नाम कॉमेडी रखा है। एक दूसरा कारण यह है कि "डिवाइन कॉमेडी" प्राचीन ट्रेजडी की शिष्ट भाषा और गम्भीर शैली की तुलना में लोक भाषा की नम्र शैली में लिखी गई है। भाषा और शैली में प्राचीन ट्रेजडी से भिन्न होने के कारण भी दान्ते ने अपने ग्रन्थ को कॉमेडी का नाम दिया। किन्तु यह स्पष्ट है कि जब यह नाटक नहीं है, उस कॉमेडी कहना उचित नहीं है। वह सुखान्त अवश्य है, किन्तु नाटक की किसी श्रेणी के अन्तर्गत नहीं है।

“डिवाइड कौमेडी” को महाकाव्य भी नहीं कहा जा सकता। अंग्रेजी में महाकाव्य को ऐपिक (Epic) कहा जाता है। पश्चिमी काव्य शास्त्र की परिभाषा के अनुसार ऐपिक एक उदात्त शैली की रचना है, जिसकी विभिन्न घटनाओं के अंग समग्र व्यवस्था में समवेत रहते हैं। “डिवाइड कौमेडी” में ऐसी समवेत व्यवस्था नहीं है। जिया के अभाव के कारण उसे रोमांस कहना भी उचित नहीं है। उसे नाटिकाव्य कहना व्यर्थ है क्योंकि नीति का अभिधान उसका मुख्य उद्देश्य नहीं है। उसे गोनिकाव्य भी नहीं कहा जा सकता, क्योंकि उसमें कुछ गोन-तत्वों के रहने हुए भी ऐतिहासिक तथा अन्य तत्वों की प्रचुरता है।

किन्तु ‘डिवाइड कौमेडी’ कोई स्पष्टहीन रचना नहीं है। उसमें अपनी एक व्यवस्था है। उसका एक निराला और अपूर्व रूप है। काव्य की परिचित श्रेणियों में गण्य न होते हुए भी वह एक अद्भुत काव्य है। व्यक्तिगत होने हुए भी उसके भाव का उद्देश्य सार्वभौम है। बोमास्के के अनुसार व्यक्ति और विश्व के भागों के परिपूर्ण समन्वय का व्यञ्जना होने के कारण “डिवाइड कौमेडी” कला और काव्य के उत्कृष्टतम रूप का उदाहरण है। किसी परम्परागत श्रेणी के अन्तर्गत परिगण्य न होते हुए भी वह काव्य का एक अनन्य, अपूर्व और उत्कृष्ट रूप है।

हिन्दी साहित्य में जयशंकर प्रसाद की ‘कामायनी’ दांते की ‘डिवाइड कौमेडी’ के समान ही एक उत्कृष्ट और अनमोल कृति है। “डिवाइड कौमेडी” के समान ही ‘कामायनी’ का रूप भी असाधारण और अपूर्व है। आधुनिक हिन्दी आलोचना में सामान्यतः ‘कामायनी’ को एक महाकाव्य माना जाता है। ‘कामायनी’ में ‘महाकाव्य’ के अनेक गुण हैं। किन्तु वह महाकाव्य का परिभाषा के पूर्णतः अनुरूप नहीं है। वह सर्गक काल है तथा उसका कथानक पौराणिक अथवा ऐतिहासिक है। किन्तु उसका नायक धीरोदत्त नहीं है। ‘कामायनी’ का कथा भाग स्वल्प है। उसमें महाकाव्य के लिए अभीष्ट प्रमात, सभ्य, पर्वत आदि के वर्णनों के प्रथम प्रयत्न हैं, किन्तु परिचित महाकाव्य की भाँति वर्णनों का प्राधान्य नहीं है। वर्णन की प्रचुरता के कारण महाकाव्य की गति मन्थर होती है। ‘कामायनी’ के प्रबन्ध और भाषा दोनों में गतिशीलता बहुत है। इससे अतिरिक्त ‘कामायनी’ में गतिशीलता इतना अधिक है कि उसे महाकाव्य कहना जितना उचित है, उतने ही औचित्य के साथ उसे गोनिकाव्य कहा जा सकता है। ‘निवेद’ सर्ग के एक गीत तथा ‘इड़ा’ और ‘दर्शन’ सर्गों के पूर्णतः गीतिमय प्रबन्ध के अतिरिक्त ‘कामायनी’ के अन्य

सगों का गैली, माया मानवदति आदि महाकाव्य की अपेक्षा गातिकाव्य के अधिक अनुसृत है। उसमें महाकाव्य के अनुसृत पात्रों, भावों और वर्णनों का मूर्तिमत्ता का अपना छायावादी गातिकाव्य की शैली और मानवगिता अधिक है। अंग्रेजी 'पब्लिक' का मूलभावना तथा मध्य और अलसत शैली भी 'कामायनी' की असफल महाकाव्य कहना अनुचित है। कवि का उद्देश्य सत्यता किमा परम्परागत परि-  
माणा के अनुसृत महाकाव्य का रचना करना नहीं था, यद्यपि उसमें महाकाव्य के अनुरूप अंशों का निवास हुआ है तथा सर्वत्र महान् काव्य का उदात्त और ठन धरातल है।

यद्यपि 'कामायनी' के दो भूत (इडा और द्युति) पूर्णतः गीतों में हैं, फिर भी 'कामायनी' पूर्णतः गातिकाव्य नहीं है। यदि महाकाव्य के लिए 'कामायनी' का कथानक स्थूल है तो गातिकाव्य के लिए अधिक है। गातिकाव्य भावना और सगात प्रधान होता है। 'कामायनी' में दोनों तत्व पर्याप्त होते हुए भी क्रिया वातावरण, वर्णन और कथा का परिमाण इतना है, जितना गातिकाव्य के अनुसृत नहीं है। अंग्रेजी के 'बैलड' (Ballad) में गीतित्व और कथात्व का सम्मिश्रण होता है—किन्तु बैलड का सौंदर्य उसकी लयता में है। सम्पूर्ण 'कामायनी' को 'बैलड' कहना उचित नहीं है। दूसरे 'बैलड' एक लोक शैली की सरल कृति होता है 'कामायनी' की शिष्ट और गम्भीर शैली उसके विपरीत है।

'कामायनी' में वातावरण बहुत है, फिर भी उसे नाटक नहीं कहा जा सकता। नाटक के वास्तविक क्रिया और संघर्ष उसमें नहीं हैं। यद्यपि उसमें खरियों के नाटकात्मक क्रम का एक अवश्य मिनता है। उसके आरम्भ, उत्कर्ष और परिणाम का नाटकात्मक अनुक्रम है। फिर भी नाटक का मौलिक क्रिया और वातावरण 'कामायनी' का सर्वस्व नहीं है। प्रसाद के नाटककार की प्रतिभा का पूर्ण वरदान 'कामायनी' को मिला है। फिर भी चित्रण, वर्णन आदि का 'कामायनी' में तो स्थान है, वह नाटक में सम्भव नहीं है।

क्रिया प्रधान न हान के कारण अंग्रेजी काव्य विभाजन के अनुसृत उसे गैली भी नहीं कहा जा सकता। मनु और अदा के प्रारम्भिक मिलन में और सारस्वत प्रत्यक्ष मनु के पराक्रम में बहुत कुछ रामायण की भावना और क्रिया है। फिर भी 'कामायनी' के समान गम्भीर उदात्त और विचार प्रधान काव्य की रोमांस कहना उचित नहीं। 'कामायनी' में नातित्व बहुत है, किन्तु नाति उसका उद्देश्य नहीं है। अतः वह नातिकाव्य भी नहीं है। गुणात्त और दुःख का निरूपण यदि फल के आधार पर ही किया जाता है, तब तो प्रसाद का गम्भी

रचनार्थे मुक्तान्त है। अन्यथा उनमें दुःख और कष्ट का भी अंश बहुत है। प्रसाद के नाटकों की भाँति 'कामायनी' को भी सुखमय या दुःखमय कहना एकाग्रो कथन है।

अस्तु, परिचित और परम्परागत परिभाषा के अनुसृत 'कामायनी' को महाकाव्य, गीतिकाव्य, रोमास, नाटक, नीतिकाव्य आदि किसी भी एक कोटि में परिगणित करना यथिन है। 'कामायनी' के रूप का यह लक्षण बहुत कुछ दान्ते की 'डिवाइन कॉमेडी' के ही समान है। किन्तु दोनों में एक महान अन्तर है। 'डिवाइन कॉमेडी' में काव्य की किसी भी कोटि के लक्षणों की प्रचुरता नहीं है। उन लक्षणों के पर्याप्त परिमाण में न मिलने के कारण ही बोमान्क्वेट ने उसे काव्य की यथायथ कोटियों से पृथक् किया है। किन्तु 'कामायनी' की गति इसके विपरीत है। यह पूर्णतः महाकाव्य, गीतिकाव्य, रोमास, नाटक अथवा नीतिकाव्य नहीं है, फिर भी उसमें इन सबके लक्षण और तत्त्व प्रचुरमाना में पाये जाते हैं। इनकी प्रचुरता होते हुए भी यह किसी कोटि में नहीं है। 'कामायनी' में काव्य के सभी रूपों का (संकर नहीं) समन्वय है। यह समन्वय ही 'कामायनी' का अपूर्व रूप है। 'कामायनी' का यह अपूर्व रूप प्रसाद की सर्वतोमुखी प्रतिभा का वरदान है। वे एक महान् कवि, नाटककार, गीतिकार और नातिकार थे। रोमास की क्रिया उनके ऐतिहासिक नाटककार की और, भावना उनके छायावादी गीतिकवि की विशेषता थी। 'कामायनी' उनकी अंतिम रचना है। उसमें उनका प्रतिभा की समस्त सम्पन्न शक्तियाँ और वे के समस्त रूपों का अद्भुत और अपूर्व समन्वय है। जहाँ 'डिवाइन कॉमेडी' विभिन्न काव्य कोटियों के लक्षणों के अभाव के कारण किसी भी श्रेणी में परिगणित नहीं की जा सकती, वहाँ 'कामायनी' के उन लक्षणों की प्रचुरता होते हुए भी यह एक विलक्षण कृति है। महाकाव्य का उदात्तता, गम्भीरता और धर्मानात्मकता, गीतिकाव्य की भाव प्रवणता, तानता और सगतमयता, नाटक की क्रिया, गति, वात्सलाय और सन्ध्या, रोमास की क्रिया, भावुकता और अत्यक्रियात्व तथा नातिकाव्य की श्रेयशीलता, साधना और शिक्षा आदि काव्य के विविध रूपों के विविध तत्वों की प्रचुरता के समन्वय से सम्पन्न 'कामायनी' साहित्य की एक अपूर्व अद्वितीय और अनमोल विधि है।

## कामायनी में व्यापक जीवन-दृष्टि

डा० विजयेन्द्र स्नातक

भारतीय दर्शन अध्यात्म मूलक होने के कारण व्यक्ति के आत्म विकास को प्रमुखता देते हैं। मूलतः प्रत्येक व्यक्ति का विकास आत्म निष्ठ है। आत्म विकास के द्वारा ही समाज या समष्टि का विकास सम्भव है अतः व्यक्ति साधना ही इन दर्शनों का प्रतिपाद्य रहा है, वेदांत और योग दर्शन तो व्यक्ति-परक साधना के द्वारा ही आत्मज्ञान को स्वीकार करते हैं, साधना की दृष्टि में व्यक्ति की प्रमुखता उचित ही है, साधना के क्षेत्र में व्यक्ति की अपनी स्वतन्त्र सत्ता है, व्यक्ति एक इकाई है अतः व्यक्ति विकास को प्राथमिकता मिलना स्वाभाविक है। शैव दर्शन में भी साधना के क्षेत्र में, व्यक्ति का स्थान प्रमुख है, कायिक साधना का मेरु दंड तो व्यक्ति होता ही है, मानसिक चिंतन के क्षेत्र में भी समष्टि भावना को कोई स्थान प्राप्त नहीं है, नैतिक परिवेशों में समष्टि का व्यक्ति से सम्पर्क है किन्तु वह दर्शन की गम्भीरता तक नहीं पहुँचता महाशक्ति शक्ति के परमानन्द में लीन होने वाला आत्मा व्यक्ति सत्ता का तब तक परिहार नहीं करता जब तक वह अपने सौपाधिक बंधनों को उन्मिश्र नहीं कर लेता, अब शिवाकाङ्क्षी साधक को आत्मनिष्ठ होकर ही परमात्म चिन्तन करना पड़ता है।

बौद्ध दर्शन में व्यक्ति सीमाओं को व्यापक रूप दिया गया है अतः बौद्ध दृष्टि अथ भारतीय दर्शनों से भिन्न है, व्यक्ति साधना के लिए तृष्णाक्षय या दुःख समुत्पाद का विधान करते समय भी समष्टि मूलक कष्टना को छोड़ा नहीं गया है। बुद्ध की शरण में जाने का विधान करते समय सब और धर्म की शरण में जाने की अनिवार्यता व्यक्ति सीमाओं से बाहर व्यापक रूप से समष्टि का ही ग्रहण समझना चाहिए। गौतम बुद्ध के धर्म प्रवर्तन के साथ ही घोषित कर दिया था कि कष्टना मूलक धर्म व्यक्तिगत कल्याण का अभिनिवेशी न होकर समुदाय का अभ्युदय लेकर आया है। गौतम बुद्ध का नैरात्म्यवाद इसका प्रेरक तत्त्व न था वरन् समष्टि विकास या प्राणिमान के कल्याण का व्यापक कल्याण ने इस तात्त्विक जीवन दृष्टि को गौतम के अंतःकरण में उत्पन्न किया था। कामायनी की रचना करते समय तत्त्वदर्शी कवि प्रसाद ने वैयक्तिक आत्म विकास को सामित दृष्टि

तथा समष्टि कल्याण की व्यापक दृष्टि के दोनों पक्षों पर विचार किया था। आस्तिक दृष्टि रखने वाले शैव उपासक के लिए यह प्रश्न बड़ा जटिल था कि वह व्यक्ति-साधना के परम्परानुमोदित अध्यात्मवाद को स्वीकार करे या व्यापक जीवन दृष्टि को अंगीकार करता हुआ वैयक्तिक विकास को उसका पोषक अंग बना कर काव्य स्रजन करे। निश्चय ही प्रसाद ने व्यापक जीवन दृष्टि स्वीकार करते हुए कामायनी में समष्टि सुख या सर्वभूत हित की भावना को प्रमुख स्थात दिया।

अध्यात्म विद्या के उपनिषदक अथ उपनिषदों में व्यक्ति साधना विधान अपेक्षाकृत व्यापक आधार पत्रक पर हुआ है। व्यक्ति का साध्य तत्त्व केवल उसी का कल्याण करने वाला कोई सीमित भाव न होकर समष्टि कल्याण का प्रतीक है। उपनिषदों की आत्म साधना को प्रसाद ने इसी कारण ग्रहण किया कि उसकी व्यापकता ने उनकी व्यापक जीवन दृष्टि को प्रसाद के लिए पूर्ण अवकाश था, यदि वह समुचित दृष्टि होती तो निश्चय ही उसे प्रसाद ही स्वीकार न करते। छांदोग्य उपनिषद् के सप्तम प्रपाठक में नारद और सनत्कुमार संवाद के प्रसंग में भूमातृत्व का विवेचन हुआ है, प्रसाद जी ने साधक के लिए इसी भूमातृत्व को मुख का प्रतीक मानकर उपस्थित किया है। भूमा शब्द का शाब्दिक या व्युत्पत्तिपरक अर्थ व्यापकता या आतिशयता का चोतन कराने वाला है। इस व्यापक अर्थ को लक्ष्य करके प्रसाद जी ने 'भूमा का मधुमक्ष दान' कामायनी के अद्भुत सर्ग में प्रस्तुत किया है। उपनिषदों में प्रतिपादित 'भूमैव सुखमस्ति, नाल्पे सुखमस्ति' का तात्त्विक बोध प्रसाद जी को था अतः उन्होंने अतः तत्त्व के साथ इसका सम्बन्ध स्थापित करते हुए इसी को धरेल्य माना। व्यक्ति विनाश की भावना चाहे वह साधना की किसी भी उदात्त कोटि तक पहुँची हुई क्या न हो—सङ्कीर्ण दृष्टि ही है। समष्टि में व्यक्ति पर्यवसित होकर सबको सुख को अपना सुख मानने का आनन्द प्राप्त करता है अतः वही व्यापक जीवन दृष्टि सच्ची और यथार्थ दृष्टि है। 'भूतहित-मत्पन्तन्' मान कर चलने से जो व्यापक सुख वर्षा होता है व्यक्ति सीमाओं में आवद्ध आत्म चेतना से सम्मन नहीं है। अतः यह समझना कि प्रसाद ने कामायनी में किसी व्यक्ति विकास की भावना को स्थापित किया है या कामायनी का मतलब व्यक्ति निष्ठ है, सर्वथा अमूर्ण और कवि के मतलब में विपरीत है। अपने इस कथन को पुष्टि में कामायनी से कतिपय उद्धरण प्रस्तुत करना कदाचित् अशक्य न होगा।

अद्भुत सर्ग में व्याकुल मनु को सात्वना देती हुई अद्भुत की उक्तियों में एक

व्यापक जीवन दृष्टि आलोचनार्थ भौंक रही है। व्यक्ति सीमाओं में उलझे हुए अहंकारी मूढ़ मनु को प्रबोधती हुई भद्रा कहती है कि इस ससार में समस्त मिया व्यापार एक विराट् यज्ञ हैं जिसे पूर्ण करने के लिए समुचित दृष्टि से काम नहीं चलेगा। जब तक तुम आत्म निस्तार नहीं करोगे—अपने से बाहर दूसरों को—समाज को नहीं देखोगे तुम्हारा कल्याण सम्भव नहीं है। मानवता को विजयिनी बनाने के लिए शक्ति के बिन्दुए हुए क्यों को एकत्र करना होगा—उनका सामूहिक धरातल पर समन्वय करना होगा। केवल व्यक्तिवादी बने रहने से तुम्हारा अपना कल्याण भी सम्भव नहीं है।

इसी प्रकार कर्म संग्रह में मनु और भद्रा का संवाद इसी तथ्य को उद्घाटित करने वाला है। मनु आत्म सुख भोगी बनकर व्यक्ति निष्ठ बना रहना चाहता है। आत्म सुख को भद्रा उज्ज्वल मानवता नहीं मानती बरन् उसे जड़ शक्तता समझती है—

“मनु क्या यही तुम्हारी होगी,  
उज्ज्वल नव मानवता।  
जितने सब कुछ ते तेना ही  
हस्त ! वही क्या शक्तता ॥”

इतना ही नहीं, मनु को निरुत्तर करती हुई व्यापक जीवन-दृष्टि का सम्पूर्ण चित्र भद्रा ने स्वयं प्रस्तुत किया है। वह स्पष्ट शब्दों में कहती है कि आत्म साधना और आत्म सुख में लीन मानव अपना भी विकास नहीं कर सकता, समष्टि हित तो दूर की बात है। आत्म सुख के लिए व्यापक पर सुख की सृष्टि नितांत आवश्यक है। जो सकीश दृष्टि वाले आत्म सुख की साधना को ही सब कुछ मान बैठते हैं, वे न तो अपना कल्याण कर सकते हैं और न समाज को सुखी बनाते हैं।

‘अपने से सब कुछ भर कते  
व्यक्ति विकास करेगा।  
यह एकान्त स्वार्थ भीषण है  
अपना नाश करेगा ॥’  
सुख को सीमित कर अपने से,  
केवल दुख छोड़ोगे।  
इतर प्राणियों की पीड़ा लख,  
अपना मुँह भोजोगे ।”

व्यापक जीवन दृष्टि के लिए अहिंसक एव करुणा परायण होना नितान्त आवश्यक है। बौद्ध धर्म की करुण भावना का प्रतिपादन ईश्वरी मार्ग में श्रद्धा द्वारा प्रसाद जी ने कराया है। श्रद्धा प्रत्येक प्राणी को जीवनाधिकार देती हुई व्यग्य करती है कि यदि मनुष्य अन्य प्राणियों से अपने को श्रेष्ठ मानता है तो उसका यह परम पावन कर्त्तव्य है कि वह इतर प्राणियों को जीवन यात्रा को सुखी और निर्भय बनाने में योग देने वाला हो।

‘कामायनी’ में देवताओं का वरुण चिन्ता मार्ग में जिस रूप में किया गया है वह संकुचित दृष्टि वाले आत्म सुगलीन प्राणी हैं। मनु उन्हीं देवताओं में से बचे हुए व्यक्ति हैं। उनकी जीवन दृष्टि आत्म सुगलीन साधक की जीवन दृष्टि है जिसमें परिवर्तन लाना कवि को अभीष्ट है। दूसरे शब्दों में मनु का परिष्कार कर उसे व्यापक जीवन दृष्टि वाला व्यक्ति बनाना ही कामायनी का प्रतिपाद्य है। यह केवल प्राचीन कथानक की कथा-कल्पना पर आश्रित नहीं हो सकता था। कवि ने युग-चेतना के प्रकाश में अपनी उपज्ञान प्रतिभा और कल्पना से इस युग के अनुकूल मनु को सार्वर्ग्य की भूमिका में प्रस्तुत किया है। मनु का सार्वर्ग्य जिस सीमा में चित्रित किया गया है वह युगीन समस्याओं से बहुत दूर नहीं पड़ता, अतः पाठक के समस्त युग और युगीन समस्याओं के साथ चिन्ताधारा का वह रूप सामने रहता है जिससे वह मलौभाँति परिचिन है।

इका मार्ग में भी प्रसाद जी ने व्यापक जीवन दृष्टि को स्थापना की है और आत्म सुग या आत्म विकास से बढ़कर समष्टि सुग को स्थान दिया है। ‘दुख देगी यह संकुचित दृष्टि’ कहकर द्वयता की भावना रखने वाली इका को धिक्कारा ही है। सार्वर्ग्य मार्ग में पुनः व्यक्ति चेतना के ऊपर समष्टि चेतना की कामना की गई है। एक व्यक्ति का अधिकार जी व्यक्तिनिष्ठ भावना रखने वाला मनु का सदा रहा है, कवि को स्वीकार्य नहीं है। जीवन का उपयोग यही है कि समाज का कल्याण साधन उसके द्वारा बन पड़े, अन्यथा जीवन व्यर्थ है—

‘नौक मुझी हो आश्रय ले यदि उस छाया में,  
प्राण सहन तो रमो राष्ट्र की इस काया में।  
देश कल्पना काल परिधि में होती तब है,  
कान सोयता महा चेतना में निज तब है।  
क्षितिज पटी को बठा बढ़ो अह्माद विवर में।  
धुंजारित धन नाद सुनो इस विश्व कुहर में॥”



आनन्द सर्ग में जिस लोक का चित्र प्रसाद जी ने अंकित किया है वह विराट् जीवन दर्शन वाला लोक है जहाँ किसी एक व्यक्ति की सुख सीमाओं का आग्रह न होकर समष्टि हित की सार्वभौम कामना है।

शापित न यहाँ है कोई,  
तापित पापी न यहाँ है।  
जीवन समुदाय समतल है,  
समस्त है जो कि जहाँ है।

X

X

X

X

सब भेद भाव भुलवा कर  
हुल्लु मुल्लु को हृदय बनाता  
मानव / कह रे 'यह मैं हूँ,  
यह विश्व नींद धन जाता'

संक्षेप में, कामायनी के प्रणयन करते समय कवि का अन्तर्मन में यह विचार अवश्य रहा है कि यह एक ऐसा उदात्त और व्यापक जीवन दृष्टि इस काव्य के माध्यम से प्रस्तुत करे जो सपर्प, स्वार्थ, प्रतारणा और सङ्कीर्णता के युग में भूले मटके मानव को आलोक पथ दिता रहे। यदि व्यक्तिनिष्ठ भावना के आधार पर कोरा अध्यात्म-पथ ही कवि को प्रशस्त करना होता तो यह युगचेतना की भूमिका उपस्थित न करके केवल पुरातन इतिवृत्त के आधार पर भारतीय दर्शनों की दृष्टि तक ही अपने को सीमित बनाए रखता। किन्तु कवि के सामने व्यापक क्षितिज का उसी में उसे विचरण करना था। कदाचित् वर्तमान युग की मानव जाति के लिए यही उपयोगी और आवश्यक भी था।

## कामायनी में दार्शनिकता

डा० द्वारिकाप्रसाद एम० ए०, पी-एच० डी०

‘कामायनी’ की दार्शनिक विचारधारा प्रमुख रूप से काश्मीर के प्रत्यभिज्ञादर्शन से अनुप्राणित है। प्रत्यभिज्ञादर्शन में आत्मा को विमर्श रूपिणी, पराशक्ति, चित्ति, स्वतन्त्ररूपा, विश्वेश्वर्य परमानन्दमय, सर्वकृत्, सर्वश आदि माना गया है। उसे नित्यश पचकृत्य करने वाली अथात् सृष्टि, स्थिति, संहार, निरोधान एवं अनुग्रह नामक पच कर्मों में लीन रहने वाली बतलाया गया है। उसके प्रमुख रूप से परमशिव या महाचित्ति नाम दिये गये हैं और उसकी अनन्त शक्तियाँ मानो गई हैं, जिनमें से चित्, आनन्द, इच्छा, ज्ञान और क्रिया ये पाँच प्रमुख शक्तियाँ हैं, जिनके द्वारा यह महाचित्ति विश्व के उन्मीलन एवं निमीलन में व्यस्त रह कर एवं नित्य लीलामयी होकर आनन्द किया करती है। ‘कामायनी’ में भी लिखा है —

‘कर रही लीलामय घातक्य महाचित्ति सजग गई सो व्यस्त,  
विश्व का उन्मीलन अभिराम इसी मे सब होते अनुप्राप्त।’

प्रत्यभिज्ञादर्शन में जीव के बारे में लिखा है कि जब यह आत्मा आणव, काम तथा मायीय नामक तीन प्रकार के मलों एवं माया, कला, विद्या, राग, काल एवं नियति नामक षट् कबुकों से आवृत्त होती है, तब इसे ‘जीव’ सहा प्राप्त होती है। उस समय उक्त मल एवं कबुक रूपी पाशों से आवद्ध होने के कारण यह जीव ‘पशु’ भी कहलाता है। इसे प्रमाता, अणु, पुमान् या पुरुष भी कहते हैं। इस जीव की विमुक्ति के लिए प्रत्यभिज्ञादर्शन में तीन उपाय बतलाए गये हैं— शाम्भव, शाक्त एवं आणव। शाम्भव उपाय में जिस समय गुरु दीक्षा देकर शिष्य को ‘शिवोऽहम्’ की मन्त्र देता है, तो इस मन्त्र के सुनते ही जीवात्मा में ‘शिवोऽहम्’ का आवेश हो जाता है और वह स्वयं को शिव या आत्मा का स्वरूप मानने लगता है। उसे उसी क्षण यह ज्ञान हो जाता है कि यह सम्पूर्ण विश्व मुझ से ही उदित हुआ है, मुझमें ही प्रतिबिम्बित है और मुझ से सर्वथा अमिल है। दूसरे शाक्तोपाय में निरन्तर ध्यान, पूजा, अर्चना द्वारा जीवात्मा अन्न विकल्प रूपी दर्पण में बार बार अपने स्वरूप का साक्षात्कार करता है। उस समय उसमें कुछ भेदबुद्धि और कुछ अभेदबुद्धि रहती है। किन्तु निरन्तर अवास २ द्वारा भेद

बुद्धि का नाश होकर पूर्ण अभेदत्व की प्राप्ति हो जाती है। तीसरा आणवोपाय यह है, जिसमें जीवात्मा पहले तो विकल्पपूर्ण रहता है तथा जब और चेतन में भेद मानता रहता है। परन्तु दीक्षा, मंत्रोच्चारण, जप, पूजा आदि के द्वारा उसकी भेद-बुद्धि नष्ट होने लगती है और अन्त में जड़-चेतन का भेद भी विलीन होकर उसे सर्वत्र एक चैतन्य का साक्षात्कार होने लगता है। 'कामायनी' में प्रसाद जी ने भी मनु का वर्णन करते हुए पहले उन्हें तनों मलों एवं पट्कंचुकों से आवृत एक साधारण जीव की भाँति भेद-बुद्धि प्रधान प्रकृत क्रिया है। 'निर्वेद' सर्ग तक मनु की 'आणव स्थिति' हो चलती है और वे सभी पदार्थों एवं प्राणियों को अपने से भिन्न मानकर जीवन यापन करते हैं। 'निर्वेद' सर्ग से लेकर 'रहस्य' सर्ग तक उनकी भेद अभेद प्रधान शाक्त स्थिति है, जिसमें एक ओर वे तप, या अर्चना द्वारा शिव का साक्षात्कार करते हैं और दूसरी ओर सत्कार से खिंचे हुए भी दिखाई देते हैं। परन्तु जब भद्रा अपनी मुहूर्तान से इच्छा, ज्ञान और क्रिया के त्रिकोण को मिलाकर एक कर देती है, उसी क्षण से मनु में शान्त स्थिति का दर्शन होने लगता है, जिसके उन्मेष से वे आत्म-साक्षात्कार करके सर्वत्र शिव की व्यापक सत्ता को स्वीकार करते हुए अखंड आनन्दमय हो जाते हैं। 'आनन्द' सर्ग में मनु के इसी शाश्वत आदेश का वर्णन है। इसके अतिरिक्त प्रत्यभिज्ञादर्शन में ब्रह्म या शिव, एष्टि, नियति, आनन्द आदि के बारे में त्रिन सिद्धान्तों की स्थापना हुई है उनका पुरा-पूर प्रभाव 'कामायनी' पर पड़ा है। उनमें से प्रमुख सिद्धान्त ये हैं :—

अभेदवाद—प्रत्यभिज्ञादर्शन में शिव तत्त्व से लेकर पृथ्वी तक जो ३६ तत्त्व माने गये, हैं उन सभी को एक चित्ति रूप परमानन्दमय प्रकाशक घन महाशिव से अभेद रूप में स्फुरित होते हुए मतलाया गया है। विश्व में जो नाना रूपात्मक परिमित पदार्थ दृष्टिगोचर होते हैं वे सब प्रकाशरूप शिव के ही स्वरूप हैं। शिव से रहित किसी पदार्थ की कोई सत्ता नहीं है। जिस प्रकार एक पूर्ण विकसित मयूर के समस्त अंग एवं नीलादि रंगों का विकास उसके अड़े से होता है और मयूर के अड़े में ही मयूर के अंग एवं रंगों की स्थिति अभेद रूप से रहती है उसी भाँति यह जड़जड़ालमय जगत् भी उसी महाचित्ति के अन्तर्गत अभेदरूप से विद्यमान रहता है। अतः जड़ और चेतन का भेद करना व्यर्थ है। कामायनी में भी इसका संकेत दिया गया है :—

“एक तत्त्व की ही प्रधानता कहो उसे जड़ या चेतन।”

### अथवा

धंसे अभेद सागर में प्राणों का सृष्टि जप है,  
सब में धुल मिलकर रसमय रहना वह भाव चरम है ।

आभासवाद—प्रत्यभिज्ञादर्शन में विश्व के उन्मीलन को 'आभास' कहा गया है । अभिनवगुप्तचार्य ने ससार के उदय या उन्मीलन पर विचार करते हुए तन्त्रालोक में लिखा है कि जिस तरह निर्मल दर्पण में भूमि, जलादि पदार्थ प्रतिबिम्बित होने हैं, उसी तरह पूर्ण सविन् रूप चिन्ति में यह सम्पूर्ण जगत् अभिन रूप स आभासित होना है । नेत्रतन्त्र में भी सम्पूर्ण विश्व को शिव का ही आभास कहा है । ईश्वर प्रत्यभिज्ञा विमर्शिनी में तो स्पष्ट ही लिखा है :—

“चेतनो हि स्वात्मदर्पणे भावान् प्रतिबिम्बवन् आभासयति इति सिद्धान्तः ।” अर्थात् यह चितिशक्ति ही अपने दर्पण में समस्त पदार्थों को प्रतिबिम्बवन् आभासित करती है । इसी कारण यह आभासवाद कहलाता है । परन्तु यह जगत् शिव का आभास होते हुए भी सत्य माना गया है । अभिनवगुप्ताचार्य ने तन्त्रालोक में जगत् को सत्यता सिद्ध करते हुए लिखा है कि जब हम ब्रह्म या शिव को सत्य मानते हैं, तब उसके प्रतिबिम्ब या आभास को कैसे असत्य कह सकते हैं ? 'कामायनी' में प्रसाद जी ने भी जगत् को शिव का आभास अथवा महाचिति का विराट् शरीर कह कर उसे सत्य सिद्ध किया है ।—

‘अपने मुख दुल से पुलकित यह विश्व भूत सचराचर,  
चिति का विराट् षण् भगव यह सत्य, सतत धिर सुन्दर ।’

नियतिवाद—प्रत्यभिज्ञादर्शन में नियति' को ११ वीं तत्त्व माना गया है और अभिनवगुप्ताचार्य ने तन्त्रालोक में “नियतियोंबना घटे विशिष्टे कार्य मडले” कहकर नियत को विशेषविशेष कारणों के लिए विशेष विशेष कारणों की योजना करने वाला शक्ति बतलाया है । योगवशिष्ठ में 'नियत' को महासत्ता, महाचिति, महाशक्ति आदि कह कर सृष्टि से लेकर महाव्रत पर्यन्त सम्पूर्ण विश्व का नियमन करने वाली सिद्ध किया है । इससे अतिरिक्त मालिनी विजयोत्तरतन्त्र, मृगेन्द्रतन्त्र, स्वच्छन्दतन्त्र प्रभृति शैवागमों में भी 'नियति' विश्व के सम्पूर्ण कार्य कलापों की योजना करने वाली अथवा सम्पूर्ण विश्व का नियमन करने वाली बतलाई गई है । स्वच्छन्दतन्त्र में नियति के अन्तर्गत वामदेव, शर्व, भव, उद्भव, वज्रदेह, प्रभु, धाता, क्रम, विक्रम और सुप्रभेद नामक शिव के दस रूपों की स्थिति भी बतलाई गई है, जो चराचर

जगत् के कर्मों की योजना करते हैं। इस प्रकार प्रत्यभिज्ञादर्शन में नियति को चराचर जगत् का नियमन करने वाली एक महान् शक्ति माना गया है, जिसके शासन में समस्त जगत् अपने नाना कृत्य करता है और जिसकी स्वतन्त्र सत्ता के सामने कोई भी दम्भी या अहंकारी व्यक्ति अपनी इच्छा से कुछ नहीं कर सकता। यह आत्मा को सीमित बनाकर उसको मित्र मित्र कार्यों में लगानी है तथा उसके कार्यों की बागडोर अपने हाथ में रखनी है। 'कामायनी' में भी इस नियतिवाद को अपनाया गया है जिसके शासन में मन धीरे-धीरे अपना जीवन यापना करते हैं —

‘उस एकांत नियति शासन में चले बिबिध घोंरे घोंरे ।

यह नियति ससार में अनाचार देखकर नुरत विकर्षणमयी हो जाती है तथा ससार में सन्तुलन स्थापित करने के लिये एव दम्भी और क्रूरों को दंड देने के लिए उग्ररूप धारणा कर लेती है और उसका भीषण अभिनय प्रारम्भ हो जाता है —

‘इस निवृत्त नटी के अति भीषण अभिनय की छाया नाच रही ।

अथवा

तांडव में भी तीव्र प्रगति परमाणु विकृत थे

नियति विकर्षणमयी त्रास से सब व्याकुल थे ।

किंतु इस नियति का नियंत्रण सीमित आत्मा या चीज पर ही रहता है और जैसे ही यह जीव अपनी सीमित अवस्था का परित्याग करके कुछ उन्नत होकर शिव तत्त्व की ओर बढ़ने लगता है, फिर वह नियति के नियंत्रण से परे हो जाता है। प्रसाद जी ने ‘कामायनी’ के रहस्य सर्ग में भ्रंश की सहायता से हिमगिरि की उन्नत चोटी पर पुनः पहुँचाकर मनरूप जीवात्मा के नियति तब के नियंत्रण से परे हो जाने का उल्लेख किया है। इसी कारण भ्रंश कहती है —

‘निराधार हैं किंतु ठहरना हम लोगों की आज यही है

नियति स्वतः देख न मुनो अब इसका अर्थ उपाय नहीं है ।

अतः प्रसादजी का यह नियतिवाद भाग्यवाद में भ्रंश पृथक् है। भाग्य तो अत्यंत सीमित है जबकि नियति प्रकृति का नियमन और विश्व का शासन करने वाली व्यापक शक्ति है। यह मानव को ठीक माग पर लाकर जगत् का कल्याण करती है तथा ससार के दम और अहंकार का दमन करने विश्वमन में सन्तुलन स्थापित करती है।

समरसता—प्रत्यभिज्ञादर्शन में समरसता का सिद्धान्त एक विशिष्ट सिद्धान्त माना गया है। स्वच्छन्दतन्त्र में लिखा है कि जिस तरह एक नदी समुद्र में गिरकर समरसता को प्राप्त होती है और समुद्र तथा उस नदी में किसी प्रकार की भी पृथक्ता नहीं रहती, उसी तरह जब आत्मा परमात्म भाव को प्राप्त होकर पूर्णतः अभेद को प्राप्त हो जाता है, तब उसे समरस्य रहते हैं। नेत्रनन्त्र में लिखा है —

‘नाहमस्मि न चायोस्ति ध्येय चात्र न विद्यते।

आनन्दपदसत्त्वो न मनः समरसो गतम् ॥”

अर्थात् जिस समय योगी यह जानने लगता है कि न तो मैं हूँ, न कोई अन्य है और न ध्येय ही यहाँ विद्यमान है अपितु एवात्म भाव को प्राप्त होकर उसका मन आनन्द पद में लीन हो गया है, उस समय उसकी ऐसी स्थिति को समरस्य की अवस्था कहा जाता है। अभिनवगुप्ताचार्य ने इस स्थिति को योगी की ‘अनुत्तरावस्था’ कहा है क्योंकि इस समरसता की स्थिति में पहुँचकर योगी के लिए फिर और कुछ शेष नहीं रहता और वह अखण्ड आनन्दधन शिव रूप हो जाता है। श्रीमत् शंकराचार्य ने भी ‘सौन्दर्य लहरी’ में “समरस परमानन्दपरयो” कहकर यही बात स्वीकार की है और ‘बोधसार’ में भी नरहरि स्वामी ने समरसता का उल्लेख करते हुए लिखा है —

“जाते समरसानन्दे हृतमप्यमृतोपमम्।

मित्रयोरिव दाम्भयो जीवात्मपरमात्मनो ॥

अर्थात् जिस प्रकार परस्पर अत्यन्त प्रेम करने वाले दम्पतियों का द्वैत दोनों के समरस हो जाने पर आनन्ददायक हो जाता है, उसी प्रकार जीवात्मा एवं परमात्मा के समरस हो जाने पर जो आनन्द निर्बाध रूप से उत्पन्न होता है, उसमें यह कल्पित द्वैत या पार्थक्य भी ब्रह्मानन्द के तुल्य हो जाता है।

प्रसाद जी ने कामायनी में प्रत्यभिज्ञादर्शन के इसी समरसता के सिद्धान्त को अपनाने हुए प्रत्येक प्राणी को समरसता का अधिकारी बतलाया है और इस दार्शनिक विचारधारा को जीवन के अनुकूल बनाकर लिखा है कि यह स्थिति जीवन में नर और नारी, सामाजिक जीवन में प्रत्येक नागरिक तथा अधिकारों और अधिकृत एवं शासक और शासित के अन्तर्गत विषमता को दूर करके समरसता की स्थापना होना अत्यन्त आवश्यक है। इसी तरह वैयक्तिक जीवन में सुख और शांति की स्थापना के लिए प्रसाद जी ने इच्छा, ज्ञान और क्रिया का समन्वय करके इस समरसता के सिद्धान्त की पुष्टि की है —

“ज्ञान दूर कुछ किया भिन्न है इच्छा वयो पूरी हो मन की,  
एक दूसरे में न मिला सके यह बिडम्बना है जीवन की।

अन्त में शैवाग्रमो की हो भाँति कामायनी में भी मनु को स्थिति का वर्णन करत हुए मनु के ‘अह’ का ‘इद’ में पर्यवसान दिखलाया गया है, क्योंकि उनके हृदय में ममत्व परस्व का भेद भाव नहीं रहता, जीवन वसुधा समतल हो जाती है और उन्हें सभी पदार्थ समरस प्रतीत होने लगते हैं :—

“स्थापित न यहा है कोई तापित पापी न यहाँ है  
जीवन वसुधा समतल है समरस है जो कि जहाँ है।”

आनन्दवाद—प्रत्यभिज्ञादर्शन में आनन्दवाद के सिद्धान्त का भी विशेष महत्त्व है। आनन्द को इस भावना का सर्वप्रथम उल्लेख उपनिषदों में मिलता है और तैत्तिरीयोपनिषद् में आनन्द से ही सम्पूर्ण प्राणियों का उत्पन्न होना, आनन्द में ही स्थित रहना और अन्त में आनन्द में ही मिलीन होना सिद्ध किया है। इतना ही नहीं वहाँ ‘आनन्दो ब्रह्मेति’ कहकर आनन्द को ही ब्रह्म बतलाया है। इसी आधार पर प्रत्यभिज्ञादर्शन के नेत्रतन्त्र में भी “यत्तदिति ब्रह्म परमानन्द रूप” कहकर परमशिव या ब्रह्म को परमानन्द रूप कहा है और लिखा है कि “शिव की आनन्द शक्ति चित् रूप शिव से अभिव होकर अद्भुत आनन्द का प्रसार करती है और जब योगी समरसता को प्राप्त कर लेता है तब वह इस आनन्द पद में लीन हो जाता है।” माहेश्वराचार्य अभिनवगुप्त ने अनुत्तरावस्था में पहुँचे हुए योगी की अखण्ड आनन्द में लीन बतलाया है और उस स्थिति को ‘शिवोऽहम्’ की अवस्था सिद्ध किया है। नरहरिस्वामी ने ‘बोधसार’ में “आनन्द सागरं शम्भु” कहकर शिव की अखण्ड आनन्द का समुद्र सिद्ध किया है। ‘कामायनी’ में प्रसाद जी ने भी प्रत्यभिज्ञादर्शन के इस आनन्दवाद को अपनाते हुए प्रथम तो मानव का लक्ष्य ही ‘आनन्द’ सिद्ध किया है, जिसका कि संकेत उन्होंने पहले ‘प्रिय पथिक’ में इस प्रकार किया है :—

“इस पथ का उद्देश्य नहीं है आन्त भजन में टिक रहना,  
बिन्तु पहुँचना उस सीमा तक जिसके भागे राह नहीं,  
अथवा उस आनन्द-भूमि में जिसकी सीमा कहीं नहीं।”

कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रसाद जी ‘कामायनी’ में अपने इसी उद्देश्य की पूर्ति करते हुए आनन्द भूमि तक पहुँचे हैं। इस भूमि तक पहुँचने के लिए आपने इच्छा ज्ञान-क्रिया का समन्वय किया है, प्रवृत्ति और निवृत्ति में

संतुलन स्थापित किया है, बुद्धि और हृदय का मन से सम्बन्ध जोड़ा है और बतलाया है कि जब तक जीवात्मा ममत्व एवं परत्व की भावना में लीन रहता है एवं बुद्धिवाद के कारण विभाजन प्रणाली को अग्रगण्य रहता है, तब तक उसमें आत्मीयता नहीं आती और वह आनन्द के अविरल स्रोत से दूर रहता है। परन्तु जब उसके बुद्धि और हृदय का सम्बन्ध हा जाता है, उसमें समरसता की भावना जाग्रत हो जाती है, तब वह मनु का भौतिक जीवात्मा एवं परमात्मा, ब्रह्म और जगत्, जड़ चेतन न कोरि मेद नहीं देखना और वह स्वयं शिवरूप होकर अपनी शक्तिरूपी तरंगों में तरंगयित होना हुआ अखंड आनन्द-सागर का रूप धारण कर लेता है। उस क्षण उसे सर्वत्र आनन्द ही आनन्द दृष्टिगोचर होने लगता है, जड़ और चेतन सभी समरस प्रतीत होने लगने हैं, सर्वत्र एक चेतनता विलास करती हुई दिखाई देने लगती है और वह स्वयं अपने चित्ति रूप का साक्षात्कार करके अखंड आनन्द में लीन हो जाता है।

सारांश यह है कि प्रसाद जी ने कामायनी में प्रत्यभिज्ञादर्शन के उक्त विचारों को कान्य रूप देकर उन्हें इस तरह अंकित किया है कि जिससे वे दर्शन और काव्य दोनों का समन्वित रूप प्रगट करते हुए व्यावहारिक होकर मानव-जीवन के अत्यन्त निकट आ गए हैं और जिन्हें अपनाकर मानव इसी जीवन एवं इसी जगत् में सुख और आनन्द को प्राप्त कर सकता है।



## ‘कामायनी’ का सामाजिक दर्शन

डॉ० शिवस्वरूप शर्मा एम० ए०, पी-एच डी०

‘कामायनी’ का सांकेतिक अर्थ कुछ भी हो उसका एक सामाजिक महत्व भी है। साहित्य और समाज का अविच्छिन्न सम्बन्ध हुआ करता है। यही कारण है कि प्रसाद ‘कामायनी’ को सामाजिक क्षेत्र से परे नहीं ले जा सके। ‘कामायनी’ के मनु केवल रोबिन्सन क्रूसो की भाँति एकाकी नहीं हैं। उनका सामाजिक व्यक्तित्व है। महाकाव्य के नाटक के रूप में वे न तो देवता हैं और न दानव। वे केवल मानव हैं—समाज की इकाई हैं—फिर खादे मगधन्तर के आदि पुरुष ही क्यों न हों। उनका मानवीय व्यक्तित्व है। जहाँ उनके गुणों का दिग्दर्शन है वहाँ उनके दोषों की भी उपेक्षा नहीं की गई है। व्यक्ति, परिवार और समाज तीनों के क्रमिक विकास की भूमियाँ इस महाकाव्य में मिलती हैं।

समष्टि का अंग होने के नाते व्यक्ति भी कम आवश्यक नहीं। वह अपनी स्वतंत्र सत्ता भी उसी के अस्तित्व के लिये बनाये रखता है। वैयक्तिक विकास ही समाज का इतिहास है। इसी की पुष्टि ‘कामायनी’ द्वारा की गई है। देव समाज का तो विघ्नेस हो चुका। उसकी एक इकाई मनु जल-प्लवन के पश्चात् भी जीवित है। वह कुछ काल तक अपने अतीति का चिन्तन करता है। अपनी तत्कालीन परिस्थिति से क्षुब्ध हो उठता है। निराशा उसे घेर लेती है। पर उसकी यह विवृत्त मानसिक स्थिति अधिक समय तक नहीं रह पाई। ज्यों ज्यों जल-प्लवन का अवसान होता गया मनु की चिन्ता भी समाप्त होने लगी। इस अवस्था तक मनु का न तो कोई समाज है और न परिवार ही। अपना सर्वस्व खोकर अपनी सम्बन्धता का हास अपनी आँसों से देखकर मनु की चोम हुआ या किन्तु अब उन्हें अपने आगामी जीवन के लिये कुछ कुछ आशा होने लगी थी—

धीरे-धीरे हिम-सा चन्द्रावन

हटने लगा घरातल ॥ ! ..

सब व्यापार धीरे धीरे ही हुए। मनु की चिन्ता का अन्त एक नवीन आशा लेकर आया। प्रकृति का नवीन रूप उन्हें कौतूहल की ओर ले जा रहा था। उनका मानस जिज्ञासा के प्रकाश में ज्योतिर्भव हो उठा। अब उन्हें जीवन

से मोड़ हो चला। किन्तु अभी व्यक्ति अपने तक ही सीमित है। वह ‘जीवन’ जीवन की पुकार, लगाने लगा। अब वह ‘नभ के शाश्वत गानों में’ अपना अस्तित्व बनाये रखना चाहता है इसीलिये अपने पूर्व सत्कारों के आदर्शानुसार फिर से यज्ञ की सामग्री जुटाने लगा। मनु कर्म रत हुये। इसी प्रकार कुछ समय और व्यतीत हुआ। धीरे धीरे—

नव हो जगो अनादिवासना,

मधु प्राकृतिक भूख समान,

अब उसको (व्यक्ति को) अभाव चलने लगा और यह एकाकी जीवन अब भार हो उठा।—

कब तक और अकेले ? कह दो-

हे मेरे जीवन बोलो ?

व्यक्ति समाज की ओर आकर्षित होना चाहता है किन्तु अभी उसे कोई साधन नहीं मिला। दैवयोग से उसका परिचय एक दूसरी सामाजिक इकाई से होता है जो स्वयं अपूर्ण होते हुए भी मनु के जीवन का पूरक बन सकती है। दोनों परिवार के बंधन में बँधते हैं। तथा दोनों एक नवीन सामाजिक जायति की ओर उभरने लगे हैं। अर्थात् (कामायनी) तपस्वी मनु को समाज की ओर लाने का प्रयास करती है—

तपस्वी, क्यों इतने ही ब्रह्मन्त ?

वेदना का यह कैसा बेग,

×

×

×

×

दुल के डर से तुम अज्ञात-

अद्वितीयताओं का डर अनुमान,

काम से भिन्नक रहे हो आज,

भविष्यत से बन कर अनजान।

विरक्त मनु को सक्रिय बनाने के लिये अर्थात् की यह उक्ति ही पर्याप्त होती है—

काम मगल से भडित अथ

सर्ग इच्छा का है परिणाम

तिरस्कृत कर उसकी तुम भूल,

बनते हो अतकल मवधाम।

यह सम्पूर्ण सृष्टि उस विराट की एक इच्छा का ही तो परिणाम है। यह विश्व वास्तव में कर्मभूमि है। अतः अर्थात् नहीं चाहती कि मनु इस प्रकार कर्म से विमुक्त

होकर इस भवधाम अस्पृश बनारों। उसका पहला उपदेश ही उसे (मनु को) ठीक मार्ग पर ले आया। यह सब मानते हुये भी मनु के मन से निराशा नहीं निकल पाई। वे तो अपनी विगत आपत्तियों के कारण भद्रा के कथन पर अधिक विश्वास नहीं कर सके। उनका सदेह स्वयं ही भ्रम मूलक है—

किन्तु जीवन कितना निरुपाय  
लिया है देख नहीं सदेह  
निराना है जिसका परिणाम  
सफलता का वह कल्पित गेह।

मनु के विचार से जीवन निरुपाय है। सफलता को तो उसमें कल्पना मान ही है। उसका परिणाम तो निराशा है अतः वे जीवन की आस्था को छोड़कर तप की ओर जाना चाहते हैं इसी समय भद्रा कह उठती है—‘तप नहीं केवल जीवन सत्य’ क्योंकि जीवन एक समान की अभिव्यक्ति है और तप उसको विरक्ति। एकाकी मानव वास्तव में कुछ भी नहीं कर सकता उसका वैयक्तिक महत्त्व समाज पर ही आधारित है—

भवेत्ते तुम कैसे असहाय  
यज्ञन कर सकते तुच्छ विचार  
तपस्वी आकर्षण से हीन  
कर सके नहीं आत्म विस्तार।

यही ‘आत्म विस्तार’ की नैसर्गिक भावना समाज की प्रेरक शक्ति है। भद्रा आत्म समर्पण करती है तथा ससार के नव निर्माण के लिये मनु का आह्वान करती है—

बनो ससृति के मूल रहस्य,  
तुम्हीं से फैलेगी वह बेल  
विश्व भर सौरभ से भर जाय  
सुमन के खेलो सुन्दर खल।

विश्व में आत्मोन्नता का प्रसाद होने पर वे उसकी विजय के इच्छुक बनते हैं। एक से दो होकर फिर अनेक होजाना ही प्रकृति का रहस्य है। सामाजिक सर्पना के लिये हर व्यक्ति उत्तरदायी है। उस पर यह समाज श्रद्धा है। इसी कारण भद्रा भी एक सदेश देती है—

शक्ति के बिछूत कण जो व्यस्त  
विकल बिछरे हों, हो निरुपाय

समन्वय उसका करे समस्त  
विजयिनी मानवता हो जाय ।

इन बिखरे हुए शक्ति के विद्युत-वर्णों का समन्वय करके ही मानवता विजयिनी हो सकती है। इसी समन्वयवाद से विश्व की दुर्बलता बल बन सकती है।

अतः मानवता की शुभाकांक्षिणी भद्रा निराश मनु को एकान्त तप से हटाकर विश्व के नवीन विनाश की ओर उन्मुख करती है। जल प्लावन के पश्चात् बचे हुये ये दो प्राणी फिर से अपने अतीत को भुला लेना चाहते हैं। दोनों इसने उपयुक्त हैं। मनु एक अनुपम सृष्टिक के ध्वसावशेष हैं तथा भद्रा गधवों के देश में रहने वाली पिता की प्यारी सतान है। वह ललित-कलाओं का ज्ञान प्राप्त करने के लिये पर्वतों में अकली याना मी कर सकती है। यह उसकी सम्यता का उच्चतम परिचय है। दोनों व्यक्ति अब अपने निजी व्यक्तित्व का समन्वय करके एक पवित्रार के रूप में बदल जाना चाहते हैं। यही से परिवार की रूप रेखा बनती है। दोनों के पारस्परिक सम्पर्क से काम उत्पन्न होता है। वासना प्रस्तुति होती है। पारिवारिक जीवन के आवश्यक उपकरण प्रस्तुत किये जाते हैं और—

बने दोनो स्नेह पय मे स्नेह सबल साथ ।

अब भद्रा का स्वरूप परिवर्तित होता है। यह सम्बन्ध नवीन पवित्र मानसिक भावना की जन्मदेता है।

गिर रही पलके, झुकी थी नासिका की नोक ।

झूलता थी काम तक चटती रही बेरोक ।

स्पर्श करने लगी लज्जा ललित कर्ण कपोल

लिला पुलक कदम्ब सा था भरा गद्गद बोल ।

श्री और पुरुष के उस विनिमय के पश्चात् दोनों सृष्टि सृजन में प्रवृत्त होते हैं। मनु अमर पुरोहित शिलात प्राकुलि की सहायता से यज्ञ करते हैं जिसमें उनके पालित पशु (हिरन) की हवि दी जाती है। मनु और भद्रा का जीवन अधिक सुखी नहीं रह पाया। मनु ने केवल भद्रा को सुखी रखने तथा उसका सम्पूर्ण प्रणय प्राप्त करने के लिये यज्ञ किया था किन्तु यज्ञ की मीषणता उस निरीह पशु की कानर वाणी, वेदी के समीप झिंजरे हुये श्लोष्ठिक के सुललित बिंदु भद्रा की जुगुप्सा को जाग्रत कर चुक थे। वह मान कर उठी। किन्तु मनु का पुरुषत्व उसके सामने मुक्त नहीं पाया—

रुठ गई तो क्या फिर उसे भगाना होगा ?

का प्रश्न उनके मन में हुआ तथा अकेले ही पुरोडास के साथ सोमपान करने लगे और—

श्रद्धा अपनी शयन गुहा में  
दुखी लौटकर आई ।

उसके मन में इन्द्र प्रारम्भ हुआ । उसे भी विराग होने लगा । स्नेह में  
श्रव अन्तर्दाह ने भी स्थान लिया—

आज स्नेह का पात्र लड़ा था  
स्पष्ट कुटिल कटुता में ।

वासनोग्मुख पुरुष (मनु) अपने को अधिक नहीं सँभाल सका । सोमपान कर  
उसी गुहा की ओर बढ़ा जहाँ श्रद्धा उन्मत्तावस्था में ध्वस्त थी । वह समान का  
इस प्रकार विश्वस नहीं चाहती थी । वह कह उठती है—

और किसी की फिर बलि होगी  
किसी देव के भाले  
कितना घोटा । इससे तो हम  
अपना ही सुख पाते ।

× × ×  
वे जीवित हों भासल बनकर  
हम अमृत दुहें, वे दुग्ध घाय,  
× × ×  
पशु से यदि हम ऊँचे हैं  
तो भव जलनिधि के बने सेतु

किन्तु मनु चार्वाक के सिद्धांतों का प्रतिपादन करते हैं । वे अपने ही  
सुख के लिए सब कुछ कर सकते हैं मनु के इस जड़वादी बुद्धिवाद में भद्रा  
सहमत नहीं हो सकी—

अपने में सब कुछ भर बँसे  
ध्वत्कि विकास करेगा ।  
वह एकांत स्वार्थ भोषण है  
अपना नाश करेगा ।  
औरों को हँसते देखो मनु  
हँसो और मुख धाँसो

अपने मुँह को विस्तृत करतो  
सबको सुखी बनाओ ।

व्यष्टि का कर्तव्य समष्टि के हित चिन्तन में ही है । मनु उस वास्तविकता को एक बार मान तो गये पर वास्तवता की विजय थी, भद्रा की नहीं ।

अब परिवार की वृद्धि बलवत्तर दिताई देने लगे । गृह का मानवत्व अब मविष्य की चिन्ता करने लगा । वह धान सम्रह करती, ठकली काउती और गुहा में झूला सजाती । किन्तु मनु ! वह उन्नुक पुदय बघन में नहा रह पाया । ईर्ष्या से उसका हृदय चचन हो उठा । वह तो नारा का अबाध स्नेह चाहता है किन्तु उसे अब वह नहीं मिल सकता । प्रतिक्रिया स्वरूप उसका ध्यान मृगया की ओर जाता है । सम्पूर्ण आकर्षण विकर्षण में परिवर्तित हो चुका । वह किसी अरात अभाव का अनुभव करने लगता है—

अहं तुमको कुछ कमी नहीं  
पर मैं तो बेच रहा अभाव ।

मनु परिवार से अरुणुष्ट हो गये ।

उधर मनु की हिंसक मृगया-वृत्ति से भद्रा अरुणुष्ट हुई । मनु मौंगने हो रह गये—

यह जीवन का बरदान मुझे—  
दे दो रानी ! अपना हुतार ॥

किन्तु भद्रा की ममता अपने गिशु की कान्धनिक क्लाड़ा में आत्मविमोह थी । पुत्रालों का ह्वाजन, कोमल ललिकाओं की डानों से बनाया हुआ सघन कुज, उसमें क-हुए मुरम्भ वाद्यायन, वेतसा-लगा का हिंडोना, धरावल पर मुननों के पराग का मुरमित चूर्ण, सभी उसके भावी स्वप्न के अवलम्बन थे । मात्रा सोचती थी—

भूते पर उने झुलाऊँगी  
दुतरा हर तूँगी बदन घूम,

x

x

x

वह आवेगा मृदु मतयज सा  
सहरात, अपने मत्तल बोव ।  
उत्तेके अधरों पर छँतेगी,  
नव मधुमय स्मित-स्तविका पुवान ।

इसकी प्रतिक्रिया स्वरूप मनु का ईर्ष्या बढती है—

तुम फूल उठोगी सतिका सी,  
कम्पित कर मुख सौरभ तरंग  
में सुरभि खोजता भटकूँ वा  
वन वन वन वस्तूरी-कुरंग।

श्रीर अन्त में—“तुम अपने मुख से मुझी रहो मुझकी दुल पाने दो स्वतन्त्र” कहते हुए वे चले जाने हैं। वे दाम्पत्य बंधन को नहीं चाहते। उनका चरम लक्ष्य अपनी वासना वृत्ति ही है। यही मनु के चरित्र की ही दुर्बलता है। अतः भद्रा की आर्तवाणी ‘रक्ता ओ मुन ले निमोही’ मनु के कानों तक भी नहीं पहुँच पाई।

अब परिवार से पलायनवादी मनु का कार्य क्षेत्र भी बदलता है। एकाकी भटकते हुए वे सारस्वत प्रदेश में पहुँचने हैं तथा वहाँ के नियम मिथ्या भी बनते हैं। यहीं पर उनकी भेंट इडा से होती है। यहाँ की समाज सेवा वासना प्रबूत ही है। साम्राज्ञी इडा से वे अपने आने का कारण कहते हैं—

मैं तो भ्रम्या हूँ हेवि !

बताओ जीवन का क्या सहज मोल !

वे अपने वैयक्तिक जीवन का ‘सहज मोल’ पूछने हैं। इडा उसका उत्तर नहीं दे सकी। मनु ने—वहाँ का समान व्यवस्थित क्रिया पर उन्हें उत्तोष नहीं हुआ। वे अपनी दहना का इडा से प्रनिदान माँगने लगे—

प्रजा नहीं तुम मेरी रानी, मुझे न अब भ्रम में बाँतो !

व्यक्ति की इस महत्वाकांक्षा से समान क्रोधित हो उठा। परिणामस्वरूप व्यक्ति की इकाई कुचल दी गई।

मूर्च्छित अवस्था में मनु को भद्रा ने फिर खँभाला। स्वस्थ होकर मनु ने अपने कुमार को भी देखा। जब उन्होंने ‘पिता आ गया तो’ का कोमल स्वर सुना तो उन्हें एक प्रकार की आत्म जायति का अनुभव हुआ। अब उन्होंने एक छोटा सा परिवार देखा—

शास्त्रीयता घुली उस घर में

छोटा सा परिवार बना।

छाया एक मधुर स्वर उस पर

भद्रा का सगीत घना।

इडा भी इस छोटे परिवार की एक सदस्या है किन्तु मनु अब विरक्त हो गये, इसलिए भद्रा से याचना करते हैं—

दूर दूर से चल मुझको  
इस भयावने अन्धकार में छोड़ूँ कहीं न फिर तुझको !

× × ×  
ले चल इस धाया से बाहर मुझको दे न यहाँ रहने !

× × ×  
सुखो रहूँ सब सुखो रहूँ बस छोड़ो मुझ अपराधी को !

कहते हुए मनु फिर मार्ग निकलते हैं। परिवार फिर भी बना रहता है। मनु भद्रा के साथ वैभव से परांग मुख होकर आनन्द की शोध में चल देते हैं। कुमार इका के साथ रह जाता है। मनु इच्छा, क्रिया और ज्ञान लोकों को देखते हुए आनन्द का अनुभव करते हैं अब मनु वास्तव में समाज की ओर झुकते हैं। अब उनकी प्रवृत्ति निवृत्ति मूलक है। उसमें विराग की मात्रा अधिक है। सारस्वत प्रदेश के सब यात्रियों को, जिसमें इका और मानव भी हैं उसी आनन्द की ओर ले जाने का प्रयास मनु करते हैं। अब वे दोनों (भद्रा और मनु) समाज सेवी हैं—

वे मुगल वहाँ बंटे बंटे  
संस्तुति की सेवा करते  
सतीय और सुख देकर  
सबकी दुख ज्वाला हरते।

अन्त में सम्पूर्ण समाज भी एक कुटुम्ब बन जाता है। यह धनत्व कुटुम्ब से भी फिर व्यक्ति की इकाई की ओर बढ़ता है—

हम और न अन्य कुटुम्बी  
हम केवल एक हमी हैं।  
तुम मेरे सब अवयव हो  
जिसमें कुछ नहीं कमी है।

इस प्रकार व्यक्ति, परिवार और समाज सब पारस्परिक व्यवधान समाप्त हो जाता है। व्यक्ति की इकाई का विकास समाज की इकाई तक होता है तथा समष्टि का पर्यवसन व्यष्टि में होता है।



## ‘कामायनी’ में श्रद्धा सर्ग का महत्व

डा० सोमनाथ गुप्त एम० ए०, पी एच० डी०, साहित्यरत्न

कामायनी का श्रद्धा सर्ग ‘प्रसाद’ की दार्शनिक मान्यताओं की दृष्टि से अति महत्वपूर्ण है। महाप्रलय के परचात्—सैव दर्शन की माया में ‘शक्ति सकोच’ के परचात्—जब ‘शक्ति विकास’ होता है तो एकाकी मनु का सर्वप्रथम साक्षात्कार श्रद्धा से ही होता है। अपने को उद्भात, वायु की मटकी एक तरंग, विस्मृति का एक अचेत स्तूप, ज्योति का धुंधला सा प्रतिबिम्ब, जड़ता की जीवन राशि और सफलता का संकलित क्लिम्ब मात्र समझने वाले मनु को श्रद्धा, अपना परिचय देती हुई, उनका ध्यान जीव और उगने कर्तव्य, जगत और उसकी बालकिकता तथा परम शिव एवं शक्ति के स्वरूप की ओर आर्पित करती है। चिंतामस्त मनु को उद्बोधन देते हुए श्रद्धा ने सर्वप्रथम कहा है—

“तपस्वी ! तुम इतने ज्ञान्त क्यों हो ? तुम म वेदना का यह कैसा वेग है ? क्या तुम्हारे हृदय में जीवन की अभीर लालसा निशेष नहीं रह गई ? कहीं ऐसा तो नहीं है कि जटिलताओं का अनुदान करके दुख से भरकर तुम कर्म से भिन्न रहो ? कहीं तुम्हारे मन में त्याग की भावना उठकर तुम्हें तुम्हारे वास्तविक कर्तव्य से विमुख तो नहीं कर रही ?”<sup>१</sup>

श्रद्धा के इन प्रश्नों में एक जिज्ञासा है—जीवन का लक्ष्य क्या है और मनु उसे पहिचान रहे हैं अथवा नहीं ? जीव का जो कर्तव्य है उसे करने के लिए मनु तत्पर है या नहीं ? यदि नहीं है तो इसका क्या कारण है ? ऐसा तो नहीं है कि मनु जीव के उत्तरदायित्व से अनभिज्ञ हों ? उसे यही शका होनी है। अतएव सबसे पहिले वह यह बताना चाहती है कि यह जगत है क्या ? श्रद्धा कहती है—

“मनु ! विश्व का यह सुन्दर उन्मूलन—‘शक्ति विकास’—जिधमें सब अनु रक्त होते हैं, सजग महाचिति द्वारा व्यक्त लीलामय आनन्द है। मद्गलमय कर्म से

१. कामायनी, श्रद्धा सर्ग पृ० ६, प्रथम संस्करण

२. वही पृ० ५२,

मंडित यह भेगस्कर सृष्टि (परम शिव की) इच्छा का परिणाम है। मूल में, उस का विरस्कार कर, इस भवधाम को असफल क्यों बनाने हो ?”<sup>१</sup>

भद्रा का अभिप्राय स्पष्ट है। जिस प्रकार ब्रह्मवादियों का ब्रह्म ‘एकोऽहं बहुस्यामि’ को इच्छा रखने पर जगत् की सृष्टि करता है, उसी प्रकार शैवों का परम शिव भी ‘सिमृत्ता’ से जगत् की सृष्टि करता है। परन्तु दोनों चिन्तन-धाराओं में मौलिक भेद है। ब्रह्मवादियों को सृष्टि असत्य है, माया है, विवर्त है। परन्तु शैवाग्रगण्य को सृष्टि सत्य है, नित्य है और परिणाम है। शैवाग्रगण्य परम शिव तत्त्व में शिव और शक्ति की अपृथक्ता स्वीकार करता है। उसके अनुसार परम शिव का ‘शक्ति’ रूप हो सत्कार की सृष्टि करता है, शिव रूप नहीं। इसी शक्ति का दूसरा नाम ‘चित्’ अथवा ‘महाचित्’ शक्ति है। चैतन्य गुण का समावेश भी इसी में है। भद्रा ने ‘सजग चित्’ शब्द द्वारा उसी का संकेत किया है। अतएव इन वाक्यों से तीन रहस्य उद्घाटित होते हैं—

(१) सृष्टि परम शिव की इच्छा का परिणाम है। वह परिणाम है इसलिए सत्य भी है।

(२) सृष्टि का मूल कारण ‘चित्’ शक्ति है।

(३) सृष्टि लीलामय आनन्द है।

शैव शैव मत के अनुसार पर शिव (स्थल) लीलामय है। उसके दो रूप हैं—‘उपास्य’ और ‘उपासक’—जब इन दोनों रूपों से क्रीड़ा करने की इच्छा होती है तब परम शिव में—शान्त समुद्र के वल्लस्थल पर विपुलाकर तरंगों के उठने से पहले समुद्र कम्पन के समान लीलार्थ कम्पन उत्पन्न होता है। अतएव ‘लीलामय’ शब्द उसी क्रीड़ा का स्रोतक है। इसी सृष्टि के ‘आनन्दमय’ होने की बात, यह सभी शैव स्वीकार करते हैं। शिव तत्त्व स्वयं आनन्द है, उनकी शक्ति भी आनन्द है और शक्ति द्वारा उत्पन्न ‘प्रकृति’ का ‘जगत्’ तथा शिव से उत्पन्न जीव भी आनन्दमय है। काव्य के माध्यम द्वारा प्रसाद बड़ी सरलता से भद्रा द्वारा अध्यात्म का प्रतिपादन करा रहे हैं।

भद्रा मनु को यह भी बता रही है कि सृष्टि का उद्देश्य विपाद प्रस्त होना नहीं है। मनु को उसमें आनन्द की प्राप्ति करनी चाहिए। अतएव भद्रा मनु से, चिन्ता और निराशा छोड़ कर, कर्म-वश की ओर बढ़ने की प्रेरणा देती है।

‘धर्म’ का संदेश चौर शैव मत में स्पष्ट है। इसी कारण उसे ‘वीर-धर्म’ या ‘वीर मार्ग’ भी कहते हैं। भद्रा मनु को इसी निष्काम कर्म का मार्ग बता रही है। आगे चलकर उसने अगत में दिखाई देने वाले दुख की व्याख्या भी बड़े मार्मिक शब्दों में की है। वह कहती है—

‘दुख तो एक भीभा परदा है जो सुख के शरीर को छिपाए हुए है। जिस प्रकार रजनी के अन्तर से प्रभात का प्रादुर्भाव होता है उसी प्रकार दुखवरण के भीतर से सुख प्रकट होता है। अतएव हे मनु ! तूम जिस को ज्वालाओं का मूल या अभिशाप समझ बैठते हो, वह ईश का रहस्यमय वरदान है। और इसका कारण यह है कि समस्त विश्व विषमता की पीड़ा से व्यस्त हो रहा है—जीव उसमें दुख ही दुख का अनुभव कर रहा है। वह यह भूल रहा है कि यह दुख सुख के विकास के लिए है। यही भूमा का मनुष्य दान है। दुख का अस्तित्व ही सुख के लिए है ! जलधि को देखो मनु ! समान कारण से साधारणतया उसे भी शारवत समरसता का अधिकार है। अपनी गहराई के कारण उसे भी शात्त रहना चाहिए परन्तु वह भी (किसी कारण से) उमड़ पड़ता है। ऐसी दशा में उसकी व्यथा को व्यक्त करने वाली नीली लहरें उसके अन्त में पड़ी हुई गुप्त पृथिवी मान और सुख देने वाली मणियों को किनारे पर बिलेर देती हैं। इसी प्रकार व्यथा से सुख की प्राप्ति होती है।”<sup>१</sup>

सुख और दुख के इस सम्बन्ध को ‘प्रसाद’ ने एक और भी स्थान पर व्यक्त किया है—राक्षस कहता है—

“ ‘ ‘ मैं स्वयं बौद्ध मत का समर्थक हूँ; केवल उसकी दार्शनिक सीमा तक—इतना ही कि संसार दुःखमय है।”<sup>२</sup>

भद्रा ने निरन्तर मनु को कर्म में रत होने के लिए आह्वान किया है। जीवन का दाव हार बैठने की सलाहना उसने नहीं की। ‘तप’ को भी वह असत्य कहती है।<sup>३</sup> उसकी मान्यता है जीवन सत्य है, नित्य है और अवसाद केवल क्षणिक—

“तप नहीं केवल जीवन सत्य  
करुण यह क्षणिक दोन भवसाव,”

१. वही पृ० ५४,

२. चन्द्रगुप्त नाटक १, ४,

३. कामायनी, पृ० २५

बड़ी ही सुन्दर भाषा में कल्पना और अनुभूति दोनों को उद्बलित करती हुई भ्रदा कहती है—

“प्रकृति के मौवन का शृंगार

करेंगे कभी न बासी फल।”

उन्हें तो धूल अपने में मिला लेने की उत्सुकता रखनी है। मौवन और जरा—मौवन की दोनों अवस्थाएँ सत्य हैं। अतएव दुख से अभिभूत प्राणी जीवन के आनन्द की प्राप्ति कैसे कर सकता है ? भूमा ने जीवन को आनन्द से विलीन किया है। उसका तिरस्कार ईश्वर के वरदान की अवहेलना है। युग युगान्तर से सृष्टि काल रूपी दृढ़ चट्टानों पर इसकी दाग-बेल डालती चली आ रही है और सभी सृष्टियों ने चाहे वे देव, गवर्ण अथवा असुर किसी की भी प्रधानता लिए हुए रही हों, उसका अनुसरण करती रही हैं। भ्रदा मनु से निरसकोच कह रही है—

“दो सत्तायें सामने हैं—एक तुम हो और दूसरी यह वैभव पूर्ण विलुप्त भू खण्ड। एक चेतन दूसरी जड़, परन्तु इस जड़ में से चेतन आनन्द का उपभोग करना ही कर्म का मोक्ष है। कर्म और आनन्द में कार्य कारण का सम्बन्ध है। जिस प्रकृति को मनु तुम जड़ समझते हो, उसी में आनन्द की प्राप्ति ही जड़-प्रकृति के चेतन आनन्द की अभिव्यक्ति है।”

पहले कहा जा चुका है कि शैवागमों के अनुसार प्रकृति सत्य है और यह जगत् रूप में चित्ति शक्ति का प्रकाश्य रूप है। वह शिव की तरह ही सत्य है, उसमें पाया जाने वाला आनन्द भी सत्य है। जीव जब इस आनन्द की प्राप्ति कर लेता है तभी वह शिव रूप में मिलकर समरसता को प्राप्त करता है। ‘प्रसाद’ इसी आनन्दवाद के उपासक थे। ‘कामायनी’ के आनन्द सर्ग में इसी आनन्दवाद का विवेचन है। ‘कामायनी’ के प्रारम्भ में उन्होंने—

“एक तत्त्व की ही प्रधानता

कहो उसे जड़ या चेतन”

प्रतिपादित की थी। अन्त में उसा प्रकार दिखाया गया है—

“समरस ये जड़ या चेतन

सुन्दर साकार बना था।”

अब प्रश्न यह उठता है कि आनन्द की प्राप्ति हो कैसे ? ज्ञान द्वारा उसकी प्राप्ति हो सकती है परन्तु शरीर जीव में ‘अहं’ की भावना बनी रह सकती है। इस अहं को अहमता रूप छोड़ने के लिए शैवमत में बड़ा जोर दिया गया है। ऐसा

प्रतीत होता है कि शैव मत के अनुयायी होने पर भी 'प्रसाद' मति द्वारा ही 'जीव' और 'शिव' की सरसता के प्रतिपादक थे। उन्होंने भद्रा का चित्रण मति के रूप में किया है। आत्म समर्पण मति के लिए परम आवश्यक है। भद्रा भी मनु से कहती है—

“समपल लो सेवा का सार,  
सजल समृति का यह पतवार  
आज से यह जीवन उत्सव,  
इसी पदतल मे बिगत विकार ॥  
दया, भावा, ममता लो आज,  
मधुरिमा लो, अगाध विश्वास ।  
हमारा हृदय रत्ननिधि स्वच्छ,  
तुम्हारे लिए खुला है पास ॥”

जल झाड़न के पश्चात् नूतन सृष्टि के विकास में 'अगाध विश्वास' या भद्रा की आवश्यकता है—यही 'प्रसाद' का मूल संदेश है। आज के मानववाद के तर्क की विपमता प्रतिपादक और समरसता का विरोधक मानने वाले 'प्रसाद' मनु के समक्ष यह कहलवा रहे हैं—

“यदि विधाता की कल्याणी सृष्टि को इस भूतल पर पूर्ण सफल देना है तो जीवन को भी आकर्षण का केन्द्र बनाने की आवश्यकता है। उसे अवसाद का घर बनाकर आनन्द की प्राप्ति नहीं हो सकती।”<sup>१</sup>

भद्रा सर्ग प्रबन्ध काव्यगत तत्वों की रक्षा करते हुए भी, 'प्रसाद' की मनश्चेतना का उद्घाटन करने में अत्यंत सफल प्रयास है।

## ‘कामायनी’ की देव-जाति

डा० कन्हैयालाल सहस्र एम० ए० पी०एच० डी०

‘देव लोक या स्वर्ग’ दो प्रकार का माना जाता है। सूर्यमंडल, चन्द्रमंडल या उनके समीपस्थ भिन्न भिन्न ग्रह भी एक-एक लोक हैं। ये सब ‘स्वर्ग’ नाम से कहे जाते हैं। ये मुख्य स्वर्ग हैं और इनके निवासी देव या देवता कहलाते हैं। ये मुख्य देवता हैं। किन्तु हमारी इस पृथ्वी पर भी भू, भूमि, स्वर्ग और पाताल, इन तीनों लोकों की कल्पना प्राचीन काल में थी।

उत्तर दिशा का सुमेरु प्रान्त स्वर्ग लोक नाम से प्रसिद्ध था और उसके निवासी भी देव देवता कहलाते थे। यह सब पुराणों से ही सिद्ध हो जाता है। इन दूसरे प्रकार के देवताओं का भारत-भूमि निवासी मनुष्यों के साथ पूर्ण सम्बन्ध रहता है। वे इन्हें उपदेश देते हैं। कई प्रकार की सहायता देते हैं और समय पर इनसे सहायता लेते हैं जैसा कि दुष्यन्त, दशरथ, अर्जुन आदि का स्वर्ग में जाकर देवताओं के शत्रुओं को मारने की पुराण-वर्णित घटनाओं से प्रकट है।

द्वितीय प्रकार के देवताओं का पूर्ण सम्बन्ध भारतवासी मनुष्यों के साथ रहा है और उनके उपदेश से ही बहुत-सी विद्याएँ प्रकाशित हुई हैं। जैसे व्याकरण विद्या आयुर्वेद विद्या का प्रथम प्रवक्ता इन्द्र को बतलाया गया है। उनसे मरदाज, पाणिनि आदि ने ये विद्याएँ प्राप्त कीं और उनका प्रसार भारतवर्ष में किया। इसी प्रकार पुराण-विद्या भी बहुत अंशों में देवताओं से प्राप्त हुई है।

जिस प्रकार महामहोपाध्याय पं० गिरिधर शर्मा चतुर्वेदी के उक्त उद्घरण में दो स्वर्गों अथवा देवलोक के द्विविध रूप की कल्पना की गई है, उसी प्रकार प्रसाद के महाकाव्य ‘कामायनी’ में भी देवताओं का द्विविध रूप दृष्टिगोचर होता है। देवताओं के एक वर्ग में जहाँ ‘सविता, पूषा’ आदि को सम्मिलित

• द्रष्टव्य ‘पुराणों की वक्तृ-परम्परा’ (पं० गिरिधर शर्मा, चतुर्वेदी, साप्ताहिक हिन्दुस्तान, २ सितम्बर १९२६)

किया गया है वहाँ देवताओं के दूसरे वर्ग में प्रसाद ने इसी भूमि पर रहने वाली देव-जाति का समावेश किया है। कामायनीकार के शब्दों में—

‘देव न ये हम्, और न ये हूँ  
सब धरितन के पुतले  
हैं कि गर्व-रथ में सुरग सा  
जो चाहे जितना जुस ले ॥’

‘और न ये हूँ’-से प्रसाद का समेत स्पष्ट ही ‘पूपा, पवमान, सविता’ आदि देवताओं से है और ‘हम’ से तात्पर्य इसी भूमि पर रहने वाली देव जाति से है। ‘क्रोशोत्सव स्मारक समग्र’ में प्रकाशित अपने लेख ‘प्राचीन आर्यावर्त’ और उसका प्रथम सम्राट’ में प्रसाद ने इन्द्र को आर्यावर्त का प्रथम सम्राट माना है।

इन्द्र का वास्तविक स्वरूप क्या था, इस प्रश्न को मैं यहाँ उठाना नहीं चाहता। पार्श्वार्थ विद्वानों ने उसे cepaque देवता की संज्ञा दी है अर्थात् उनकी दृष्टि में इन्द्र एक इस प्रकार का देवता है कि जिस पर अम्बकार का पदो गिरा हुआ है। जो हो, प्रसाद ने उसे आर्यावर्त के सम्राट के रूप में ग्रहण किया है।

प्रसाद ने ‘कामायनी’ के प्रथम सर्ग में निम्न देवताओं की उल्लेखलता और निर्बाध विलासिता का चित्रण किया है, ये देवता इन्हीं भारत भूमि पर निवास करने वाले थे। हाँ, यह अवश्य है कि जिस आर्यावर्त का निवासी उन देवताओं को बतलाया गया है, उस आर्यावर्त की सीमा निश्चय ही भिन्न थी।

आर्य लोग इस देश में बाहर से आये अथवा भारत ही आर्यों का आदि देश था, इस विषय को लेकर ऐतिहासिक विद्वानों में आज भी विस्वाद दृष्टि गोचर होता है किन्तु प्रसाद का अपना मत यही था कि आर्य लोग इस भारत भूमि के रहने वाले थे। कामायनी में जिस देव-जाति का चित्रण हुआ है, वह इसी भारत भूमि पर रहने वाली थी और सप्तसिंधु प्रदेश उसका कीड़ास्थल था जैसा कि कामायनी के निम्नलिखित पद्य से स्पष्ट है—

कीर्ति, दीप्ति, शोभा थी नवती  
अरुण किरणों की धारों ओर

सप्तसिन्धु के तरल कणों में  
द्रुम - दल में आनन्द - विभोर

( चिन्ता सर्ग )

अपने प्रसिद्ध नाटक 'स्कन्दगुप्त' में भी प्रसाद ने मातृगुप्त के मुख से कहलवाया है—

“हमारी जन्मभूमि यी यही, कहीं से हम भावे थे नहीं।”

“मनुस्मृति में आर्यावर्त की सीमा हिमालय और विन्ध्य के बीच की भारतभूमि ठहराई गई है किन्तु वैदिक आर्यों का विस्तार यहीं तक परिमित नहीं था। श्री अश्विनाशचन्द्रदास ने अपने (Rigvedic India) में सिन्धु और उसकी सहायक अन्य छः नदियों के प्रदेश को सप्तसिन्धु कहा है किन्तु प्रसाद सिन्धु, गंगा और सरस्वती इन त्रैधा सतकों से आच्छादित प्रदेश को सप्तसिन्धु मानने हैं।”

इस प्रकार ऊपर जो कहा गया है, उससे स्पष्ट है कि प्रसाद ने अपने महाकाव्य 'कामायनी' में आकाशी और भौमिक दोनों प्रकार के देवताओं का वर्णन किया है किन्तु जिस देव-जाति के उच्छृङ्खल कृत्यों का वर्णन उन्होंने किया है, वह उनकी दृष्टि में इसी आर्यावर्त में निवास करने वाली थी।

किन्तु यहाँ पर एक प्रश्न पर विचार करना आवश्यक है। जिस देव-जाति का चित्रण प्रसाद ने किया है, उसे 'अमर' क्यों कर कहा जा सकता है ? कामायनी में 'अरे अमरता के चमकाले पुत्रो ! तरे बे जब नाद' आदि अनेक पद्य ऐसे हैं जिनमें इस देव-जाति के अमरत्व का उल्लेख हुआ है। निश्चय ही ये भूमि पर रहने वाले देवता अमर नहीं थे क्योंकि यदि ये अमर होते तो खड्ग प्रलय में ( जिसका चित्रण कामायनी में हुआ है ) इन देवताओं का नाश न होता। हाँ, यह प्रवश्य है कि कामायनी में चित्रित देवता अपने आपको 'देवता' समझते थे जिसका दुःखद परिणाम स्वयं प्रलय के रूप में उन्हें भोगना पड़ा। कामायनीकार ने उन्हीं के मुख से कहलवाया है :—

“स्वयं देव थे हम सब तो, फिर  
क्यों न विभूषित होती सृष्टि ?”



श्री दिनेश्वर प्रसाद का मत है कि 'कामायनी' में जिस देव-जाति का वर्णन हुआ है, वह अपने आपको आकाशवासी देवताओं की सत्ता मानने वाली देव-जाति थी। मनु इसी देव जाति व अवशेष थे जिनसे देव-सृष्टि के विलक्षण मानव सभ्यता और उन्नति का विकास हुआ।

अतः मैं यह कह देना आवश्यक है कि देवताओं के स्वरूप के सम्बन्ध में ऐकम्य नहीं है। भीमात्मक तो देवताओं को केवल भद्रात्मक मान कर चले हैं। देवताओं और देव जाति के सम्बन्ध में भी प्रसाद का अपना एक विशिष्ट दृष्टिकोण है जिस कामायनी का अनुशीलन करते समय हमें ध्यान में रखना चाहिए।



## ‘कामायनी’ और ‘पद्मावत’ का रूपक-तत्व

डा० भगवत ब्रत मिश्र एम० ए०, पी-एच० डी०

**रूपक**—साहित्य में रूपक शब्द, दो अर्थों में प्रयुक्त हुआ है। एक दृश्य काव्य के अर्थ में, जहाँ रूपक शब्द नाटक व लिये प्रयोग किया जाता है, क्यों कि साहित्य शास्त्रियों के अनुसार नाटक रूपक के अनेक भेदों में से एक प्रमुख भेद है। “रूपारोपातु रूपकम्” एक व्यक्ति का दूसरे पर आरोप करने को रूपक कहते हैं। नट पर जब अन्य पात्रों का आरोप किया जाता है, तब रूपक बनता है।

दूसरे, रूपक नाम एक साम्य-भूलक अलंकार भी होता है। इस अलंकार में अप्रस्तुत का प्रस्तुत पर अमेद आरोप रहता है। रूपक अलंकार के तीन प्रकारों (निरग, साग और परपरित) में से साग रूपक, निम्न लिखित, भिन्न रूपों में पाया जाता है —

१—**रूपकान्ति-शायोक्ति** इसमें उपमेय का लोप करके केवल उपमान का कथन किया जाता है और उसी से उपमेय का अर्थ लिया जाता है। जैसे—

“जुगुल कमल पर गज बर कीडत, तापर सिंह करल भवुराग ।  
हरि पर सरवर सर पर गिरवर, गिरि पर फले कज पराग ।”

यहाँ पर गज, सिंह, आदि उपमेयों द्वारा उपमान (नख शिख) का वर्णन हुआ है।

२—**समासोक्ति**—इससे प्रस्तुत प्ररुग का वर्णन करने में अप्रस्तुत अर्थ का भी व्यंग होता है अथवा इस अलंकार में वाच्यार्थ तो प्रस्तुत होता है और व्यम्यार्थ अप्रस्तुत होता है। जैसे—

‘मिलतु सखी ! हम तहवां जाहों ।

जहाँ जाइ पुनि भाइव नाहों ॥

सात समुद्र पार यह देसा ।

कितरे मिलन, जित आव भेदेसा ।’

यहाँ पद्मावती के समुत्थान जाने का अर्थ प्रस्तुत अर्थ है। इसी में मानव के परलोक जाने का अप्रस्तुत अर्थ भी सूचित होता है।

३—अन्योक्ति—इसमें प्रस्तुत के स्थान पर अप्रस्तुत का कथन किया जाता है। पर उससे अर्थ प्रस्तुत का निकलता है। अथवा इस अलंकार में कथा प्रसंग से भिन्न वस्तुओं के द्वारा प्रस्तुत प्रसंग की व्यञ्जना होती है। जैसे:—

‘माली आवत देखि कर, कलियन करी पुकारि।

फूले फूले घुन लिये, बाल्हि हमारी बारि॥”

यहाँ माली, कलियों और फूलों का कथन अप्रस्तुत है। प्रसंग से इनका सम्बन्ध नहीं है। इसमें प्रस्तुत अर्थ हैं काल, युवक और वृद्ध-जन। युवक जन कहते हैं कि आज वृद्धजन को काल लिये जा रहा है, कल जब हम वृद्ध हो जायेंगे, तो हमें ले जायगा।

डा० नगेन्द्र ने इसी अन्योक्ति को ऊपर दिये हुए रूपक के दोनों अर्थों (दृश्य काव्य और साम्यमूलक अलंकार) से भिन्न एक तीसरे अर्थ में भी प्रयुक्त किया है। इस नवीन अर्थ में रूपक अँगरेजी की एलीगरी (Allegory) का पर्याय है। एलीगरी एक प्रकार का कथा रूपक ही है। ऐसे कथा रूपक में दो प्रकार के अर्थ निकलते हैं, जिनमें एक अर्थ प्रत्यक्ष और दूसरा गूढ़ होता है। डा० नगेन्द्र के शब्दों में—“रूपक अलंकार में जहाँ प्रायः एक वस्तु का दूसरी वस्तु पर अभेद आरोप होना है। वहाँ कथा रूपक में एक कथा का दूसरी पर अभेद आरोप होता है। वहाँ भी एक कथा प्रस्तुत और दूसरी अप्रस्तुत रहती है। प्रस्तुत कथा स्थूल, भौतिक घटनामयी होती है, और अप्रस्तुत कथा सूक्ष्म सैद्धान्तिक होती है। यह सैद्धान्तिक कथा दार्शनिक, नैतिक, राजनीतिक, सामाजिक वैज्ञानिक, मनो-वैज्ञानिक आदि किसी प्रकार की हो सकती है। परन्तु इसका अस्तित्व मूर्त नहीं होता। वह प्रायः प्रस्तुत कथा का अन्व अर्थ ही होता है—किसी प्रबन्ध-काव्य की प्रासंगिक कथा की भाँति जुड़ा हुआ नहीं होता है।”

कथा में रूपक तत्व—

जिस प्रकार समासोक्ति तथा अन्योक्ति ऐसे अलंकारों में द्वि-अर्थक तत्व होता है, उसी प्रकार ऊपर के उद्धरण के अनुसार कथा में दो अर्थों का बोध कराने वाला तत्व होता है, जिसे कथा का रूपक-तत्व कहते हैं, क्योंकि इसमें किसी सैद्धान्तिक अप्रस्तुत अर्थ या दूसरे अर्थ के प्रस्तुत अर्थ पर अभेद आरोप रहता है। प्रसाद जी ‘कामायनी’ और जायसी के ‘पद्मावत’ की कथाओं में इसी

प्रकार के रूपक-तत्व का संकेत मिलता है। अब यह विचार करना है, कि इन दोनों महाकाव्यों की कथा-वस्तुओं में रूपक तत्व कितना है और उसका कहाँ तक निर्वाह हुआ है।

### ‘कामायनी’

रूपक की प्रस्तुत कथा में मौक्तिक व्यक्तियों तथा घटनाओं की अभिव्यञ्जना होती है, और अप्रस्तुत कथा दार्शनिक अथवा मनोवैज्ञानिक होती है। कामायनी की प्रस्तुत कथा इस प्रकार है :—

क्षण्ड प्रलय होती है। देव सृष्टि और वैभव का ध्वंस होता है। केवल मनु बच जाते हैं और वे चिन्ता में मग्न हो जाते हैं, परन्तु शान्त वातावरण में उनके अन्तर में जीवित रहने की इच्छा होती है और धीरे-धीरे उनके मन में आशा का संचार होता है। वे जीवन के साधन जुटाने में लग जाते हैं। ‘कामायनी’ नामक गांधर्व प्रदेश की नारी आती है और मनु को एकाकी पाकर आत्म-समर्पण कर देती है। दो हृदयों के मिन जाने पर काम और वासना की उत्पत्ति होती है। फिर भद्रा (कामायनी) में लग्न का आविर्भाव होता है। पुरोहित आकुलि और किलात के कहने पर मनु हिंसा पूर्ण (भद्रा के पशु शिशु का बध करके) यश और भोग कर्म में लीन हो जाते हैं। आने वाले शिशु के लिये भद्रा तकली से ऊन कातती है। मनु सोचते हैं, कि शिशु के जन्म लेते ही भद्रा का प्रेम बंट जायगा। अतः उन्हें ईर्ष्या होती है; क्योंकि वह चाहते हैं कि भद्रा का सारा प्रेम एक मात्र उन्हीं पर स्थिर रहे। अतः वह भद्रा को छोड़कर चल देते हैं।

मनु सारस्वत प्रदेश को आते हैं। यहा युवती इडा के सम्पर्क में आकर वे राज्य की स्थापना करते हैं और कर्म व्यवसाय में पढ़कर उद्योग धन्धा और खेती की उन्नति करते हैं फिर वे अपने ही बनाये हुए नियमों को तोड़ कर इडा पर एक मात्र अधिकार करने में इडा से असफल सघर्ष और प्रजा से युद्ध करते हैं किन्तु धायल होते हैं। उन्हें भद्रा फिर ढूँढ लेती है। भद्रा को देखकर मनु को ग्लानि होती है। भद्रा अपने पुत्र कुमार को (जो अब कुछ बड़ा हो गया है) इडा के हाथों में सौंप कर मनु को एक ऐसे स्थल पर ले जाती है, जहाँ से तीन अग्नि पिण्ड दिखाई देते हैं। इन तीनों पिण्डों का रहस्य बनावी हुई वह कहती है कि ये त्रिपुर (मावलोक, कर्म-लोक और ज्ञान लोक) हैं। भद्रा की हंसी के प्रकाश से ये तीनों पिण्ड एक हो जाते हैं। मनु का मानसिक कष्ट दूर हो जाता है और वे शान्तिमय आनन्द में लीन हो जाते हैं। भद्रा कहती है

कि कर्म, भाव, और ज्ञान के समन्वय में ही आनन्द है। जब तक ये अलग हैं तब तक अशान्ति है। मानसरोवर पर मानव कुमार और इन्द्रा भी आकर मिलते हैं। मनु उन्हें कैलाश पर्वत का रहस्य बताते हैं।

साकेतिक अर्थ—

‘कामायनी’ की इस प्रस्तुत कथा में अप्रस्तुत कथा का संकेत करते हुए प्रसाद जी स्वयं कहते हैं—“आर्य साहित्य में मानवों के आदि पुरुष मनु का इतिहास वेदों से लेकर पुराण, और इतिहासों में बिपरा हुआ मिलता है”<sup>१</sup> इसलिए, वैवस्वत मनु को ऐतिहासिक पुरुष ही मानना उचित है।

×                      ×                      ×                      ×

यदि भद्रा और मनु अर्थात् मनन के सहयोग से मानवता का विकास रूपक है, तो मी बड़ा भावमय और श्लाघ्य है। यह मनुवता का मनोवैज्ञानिक इतिहास बनने में समर्थ हो सकता है।

×                      ×                      ×                      ×

यह आख्यान इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूपक का भी अद्भुत मिश्रण हो गया है। इसलिए मनु भद्रा और इन्द्रा इत्यादि अपना ऐतिहासिक अस्तित्व रखने हुए, साकेतिक अर्थ की भी अभिव्यक्ति करें, तो मुझे कोई आपत्ति नहीं। मनु अर्थात् मन के दोनों पक्ष हृदय और मस्तिष्क का सम्बन्ध क्रमशः भद्रा और इन्द्रा से मी सरलता से लग जाता है। “.....” ? इन सभी के आधार पर ‘कामायनी’ की सृष्टि हुई है।<sup>२</sup>

उक्त उद्धरण के अनुसार इस कथा में भौतिक व्यक्तियों वस्तुओं और घटनाओं का प्रतीकमय साकेतिक अर्थ इस प्रकार है :—

१—कथा का प्रस्तुत पक्ष ऐतिहासिक और पौराणिक है, परन्तु इसका अप्रस्तुत पक्ष मनोवैज्ञानिक और दार्शनिक है।

२—मनु—प्रसाद<sup>३</sup> जी के अनुसार मन, मनोमय कोष में स्थित जीव, डा० नगेन्द्र<sup>३</sup> के अनुसार चेतना, (Consciousness) उसका मूल लक्षण है। अहंकार (मैं हूँ) की भावना, जो अनेक प्रकार के संकल्प विकल्प में अपनी अभिव्यक्ति करती है।

१—प्रसाद जी—कामायनी—आमुख।

२—प्रसाद जी—कामायनी—आमुख।

३—डा० नगेन्द्र—विचार और विश्लेषण पृ० ६७।

‘मैं हूँ यह वरदान सहस्र बयों, सगा गुँजने कानों मे ।

मैं भी कहने सगा, मैं रहूँ, शाश्वत नभ के गानों मे ॥

× × × ×

यह जलन नहीं सह सकता मैं, चाहिए मुझे मेरा ममत्व ।

इस पंचभूत की रचना मे, मैं रमण कछुँ बन एक तत्व ॥”

३—कामायनी—(भद्रा) प्रसाद जी के अनुसार हृदय की प्रतीक—

“हृदय की अनुकृति बाह्य उदार,

एक लम्बी कामा उन्मुक्त;”

आचार्य शुक्ल<sup>१</sup> जी के अनुसार विश्वासमयी रागात्मिका वृत्ति, जीवन में शान्तिमय आनन्द का अनुभव कराने वाली, डा० जगेन्द्र के अनुसार काम और रति की पुत्री, प्रेम कला का सन्देह सुनाने वाली, सहानुभूति, दया, ममता, मधुरिमा, त्याग, क्षमा, विश्वास, उत्साह, प्रेरणा और स्फूर्ति की प्रतीक—

“यह सीता जिसकी विकसित चली, वह मूल शक्ति थी प्रेम कला ।

उसका सदेश सुनाने को, संसृत मे आई यह भ्रमला ।”

४—इडा—बुद्धि, तर्क, भौतिक ज्ञान, विज्ञान, व्यवसायात्मिकता आदि गुणों का समन्वय । “विस्तरी अलकें ज्यों तर्क जाल”—इडा के व्यक्तित्व का प्रतीक-आत्मक चिन्ह है ।

५—भद्रा मनु का पुत्र कुमार—नव भानव, जो मनन शीलता निता से, हृदय के गुण माता से और बौद्धिक गुण इडा से प्राप्त करता है ।

६—आकृति और कलातः पुरोहित—आनुरी वृत्तियों के प्रतीक; मनु को हिंसा पूर्ण यश की प्रेरणा देने वाले, सारस्वत प्रदेश के विश्वेन्द्रियों के नेता ।

७—भद्रा का पशु मिथु—जीव दया करुणा या अहिंसा का प्रतीक ।

८—वृषभ—धर्म ।

९—सोमलता—भोग ।

१०—सोमलता से आवृत वृषभ—भोग समुक्त धर्म ।

११—जल प्लावन—माया का प्रवाह ।

१२—त्रिलोक—तीन अग्नि पिण्ड, (माव लोक, कर्मलोक, ज्ञान लोक)

१३—मानसरोवर—समरसता ।

१४—कलाश—आनन्दमय कोष ।

१—आचार्य शुक्ल—हिंदी साहित्य का इतिहास—टू० ६६० ।

काम और लज्जा अशरीरी पात्र हैं। प्रतीक की दृष्टि से इनका कुछ भी महत्व नहीं है।

इन प्रतीकों के अनुसार कामायनी की सांकेतिक कथा इस प्रकार है—

सुख, वासना और बुद्धि के प्रभाव से मन चिन्ता, अभाव और अशान्ति में लीन है। आशा के उदय के पश्चात् मन में भद्रा (विशुद्ध आत्म वृत्ति) का आविर्भाव होता है। परन्तु मन इसे पूर्ण रूप से ग्रहण नहीं कर पाता है। अतः मन में काम वासना के भाव उठते हैं। वासना के फलस्वरूप तृष्णा की वृद्धि होती है। उसकी वृत्ति के लिये मन कर्म करता है। कर्म करने से अहं-भाव (मैं हूँ) का विकास होता है। इस अहं भाव की दृष्टि की बाधक वस्तुओं के प्रति मन में ईर्ष्या और द्वेष के भाव उठते हैं।

मन भद्रा से दूर होकर बुद्धि (इन्द्रा) के जाल में फँस जाता है। बुद्धि के प्रभाव से उसकी आकाङ्क्षाएँ बढ़ती हैं। मन बुद्धि पर भी एकाधिकार करना चाहता है। अतएव संघर्ष होता है मन पर आघात होने ही भद्रा वृत्ति स्वतः आविर्भावी है। मन पश्चात्ताप करता है। भद्रा मन को ऊँचा उठा कर एक ऐसे स्थल पर ले जाती है, जहाँ पहिले तो कर्म, भाव और ज्ञान भिन्न भिन्न दिखाई पड़कर जीवन की बिहम्बना सिद्ध करते हैं “ज्ञान दूर कुछ किया भिन्न है, इच्छा क्यों पूरी हो मनको एक दूसरे से न मिल सकें, यह बिहम्बना है जीवन की।”

बाद की यह मन को ऐसे स्थल पर ले जाती है जहाँ भाव वृत्ति, कर्म-वृत्ति और ज्ञान वृत्ति सामञ्जस्य का रहस्य स्पष्ट होता है। यही आनन्द लोक है—

“स्वप्न स्वाव जागरण भस्म हो,  
इच्छा किया ज्ञान मिल सब मे

और समरसता की अवस्था प्राप्य कर मन पूर्ण आनन्द में लीन होता है

दिश्य भनाहत पर निनाद में  
अद्वैतुत मनु बस तन्मय थे”

मानव जीवन की परिणति आनन्द ही है। समरस मानव भोग संयुक्त धर्म के चिरानन्द में मग्न रहता है।

प्रसाद जी की इस कथा पर आधुनिक देश काल का भी प्रभाव है। आज के मनुष्य का मन मानवता (भद्रा) का परित्याग कर बुद्धिवाद को अपनाने का प्रयत्न कर रहा है और भौतिक सुख को और बढ़ रहा है। आज के वैज्ञानिक युग

में मनुष्य प्रकृति पर विजय प्राप्त करने के लिए अनेक प्रकार के यन्त्रों का प्रयोग करता है और ससार के समस्त सुखों को प्राप्त करने में इतना व्यस्त है कि न तो वह ईश्वरवादी है और न वह गांधी जा की अहिंसा के अनुसार दया धर्म को अपनाने वाला रह गया है। मृगतृप्ता न समान जब उसे पूर्ण सुख का प्राप्ति में असफलता होती है, तब वह आहूत और नुब्व होकर यह अनुभव करता है, कि गांधी जी की अहिंसा या मानवता (धर्मा) के बिना जीवन एक पिडम्बना मात्र है। मानव भावना के साथ जब दुष्का, ज्ञान और क्रिया का सामन्तत्व होगा, तभी मनुष्य का शान्ति प्राप्त हो सकती है।

इस कथा में सामाजिक मनाविज्ञान का भा विरलेपण हुआ है। सारस्वत प्रदेश का सधम आधुनिक नियम लागू करने वाला सत्ताधारी शासक के विरुद्ध प्रजातांत्रिक समान के विरुद्ध की एक प्रमुख मनावैज्ञानिक आवश्यकता का सन्त है। जब किसी राष्ट्र का सचालन मनु जैसे ग्रहणारा स्वार्थी तथा विलासी व्यक्ति के हाथ में रहगा, तब स्नेह, सहानुभूति, क्षमा आदि भावनाएँ समाप्त हो नौबगी। आत्मवाद और साम्यवाद के संयोग में ही कल्याण है।

प्रसाद जी ने इन महाकाव्य में अज्ञा सम्बन्धी उन्हीं पात्रों तथा प्रसंगों का चयन किया है, जो सधमा उपयुक्त है और मनोवैज्ञानिक सिद्धांतों का सुदरता से निरूपण करते हैं। फिर भी इस रूपक से निम्नलिखित असंगतियाँ हैं—

अ—सारस्वत प्रदेश में ईश की सहायता से जब मनु कर्म का विस्तार करते हैं, तब तो बुद्धि और कर्म एक हो जाते हैं परन्तु आगे चल कर भाव, ज्ञान और कर्म तान निरुद्ध के रूप में अलग दिखाए गए हैं।

ब—रति और काम की पुत्री धर्मा, सहानुभूति और मानव-कल्याण की मूर्ति होते हुए भी भाव, कर्म और ज्ञान वृत्तियों से अलग दिखाई गई है।

स—मनु और कुमार दाना को मन का प्रतीक माना गया है। यहाँ पर पिता और पुत्र दोनों के लिए एक ही प्रतीक का प्रयोग हुआ है।

इन प्रसंगतियों के हाते हुए भी यहाँ कहना है कि कामायनी में रूपक तत्व का निर्वाह सफलता से हुआ है। यह असंगतियाँ गीत रूप में पाई जाती हैं फिर किसी भी कथा के एक एक शब्द या अंग का प्रतीक का किसी भी नहीं कहा जा सकता है। प्रतीकों के प्रतिरिक्त इतने सूक्ष्म रूप में भाव बहुत सी असंगतियाँ दूँदा जा सकती हैं।



## पद्मावती

जायसीकृत पद्मावत की प्रस्तुत कथा इस प्रकार है—

सिंहल द्वीप के राजा गंधर्वसेन के पद्मिनी नाम की एक अति सुंदरी पुत्री है। पद्मिनी के पास एक हीरामन तोता है। तोता पद्मिनी से, उसके विवाह के विषय में बातें करता है। इन बातों को सुनकर राजा गंधर्वसेन तोता पर क्रोध होता है और तोता के मार डालने की आज्ञा दे देता है। किसी प्रकार से तोता अपनी जान बचा कर उड़ जाता है और एक ब्राह्मण के हाथ में लगता है। वह ब्राह्मण उसे विचौड़गढ़ के राजा रत्नसेन के हाथ बेच देता है। एक दिन जबकि रत्नसेन आखेट के लिए जाता है, उसकी रूप गरिमा राजा नागमती उस तोते द्वारा पद्मिनी के रूप सौन्दर्य का वर्णन सुनती है। इस भय से, कि राजा तोते के द्वारा पद्मिनी की सुन्दरता सुन कर, कहीं मोहित न हो जाय, नागमती तोने की बध करने की आज्ञा देती है। उसकी दासी राजा के भय से तोते को छिपा डालती है। लौटने पर, जब राजा तोता के प्रस्तुत करने का इशारा करता है तब दासी तोते के पिंजरे को लाने पर तैयार होती है।

तोता रत्नसेन से नागमती की सारी बातें बता कर, पद्मिनी के रूप सौन्दर्य का वर्णन करता है। तोते द्वारा पद्मिनी रूप वर्णन के समय राजा उसने ध्यान में बेमुग्ध हो जाता है। मूर्च्छा से जगने के उपरान्त वह शिशु की भाँति रोने लगता है। फिर रत्नसेन पद्मिनी के प्रेम में योगी बनकर उसे प्राप्त करने के हेतु तोते के साथ सिंहलद्वीप की ओर चल देता है। पथ में उसे अनेक कठिनाइयों तथा विघ्नों का सामना करना पड़ता है। अन्त में तोता की सहायता से वह पद्मिनी के दर्शन करता है। संबंध और पुत्र के उपरान्त वह पद्मिनी को प्राप्त करता है राजा उसे लेकर निश्चिंत आता है, और अपनी दोनों पत्नियों के साथ रहने लगता है, परन्तु राघवचैतन और सुलतान अलाउद्दीन पद्मिनी और रत्नसेन के मिलकर रहने में बराबर विघ्न डालते हैं।

सांकेतिक अर्थ—

जिस प्रकार कामायनी के आशुष में प्रसाद जी ने स्वयं रूप-तत्त्व का उद्घेत्त किया है, उसी प्रकार जायसी ने भी इस कथा में रूप-तत्त्व स्पष्ट करने के लिए प्रथम के अन्त में निम्नलिखित चौपाइयों को दिया है —

‘तन चित उर मन राजा कोन्हा, हिय सिधल बुधि पदमिन कोन्हा ।

गुरु गुप्ता जेहि पथ देखावा, बिनु गुरु जगत को निरगुन पावा ।

नागमती यह दुनिया धधा, बाचा सोइ न एहि चित बधां ।

राघव दूत सोइ संतानू माया अलादीन सुकतानू ।”

इन चौमाइयों व अनुसार प्रस्तुत कथा में भौतिक व्यक्तियों, घटनाओं और वस्तुओं व प्रतीकात्मक अर्थ निम्नलिखित हैं —

१—पद्मिनी—ज्ञान, बुद्धि चैतन्य स्वरूप परमात्मा ।

२—हीरामन तोता—सद्गुरु, मुशिद, कामिन और ब्रह्म की प्राप्ति का उपाय तथा मार्ग (साधना) बनाने वाला ।

३—राजा रत्नसेन—मन, जीव, सालिक, परमात्मा की प्राप्ति कर लेने वाला साधक ।

४—नागमनी—माया, जाल, सुकियों व अनुसार नपस (इन्द्रिय सुख), सोने की मार कर राजा का ब्रह्म प्राप्ति में बाधा पहुँचाने वाली नारी (या माया)

५—चितीइगढ—तन, (तन रूपा चित्तोड का मन रूपी राजा)

६—राघव चेतन—माया ।

७—मुलतान अलाउद्दीन—शैतान ।

८—तोते द्वारा पद्मिनी के रूप सौन्दर्य का वर्णन—गुरु द्वारा ब्रह्म-तेज और ब्रह्म ज्ञान की अनुभूति ।

९—रत्नसेन का भोगी बनकर घर से निवृत्तना—साधक का ब्रह्म-प्राप्ति की साधना करना ।

१०—रत्नसेन का पद्मिनी तक पहुँचने वाला प्रेम—जावात्मा का परमात्मा से मिलने वाला प्रेम ।

इन प्रतीकों के आधार पर ‘पद्मावत’ में भी साकेतिक कथा इस प्रकार है ।

मन (जीव, साधक, सालिक) अपने तन (चितीइ गढ) इन्द्रिय सुख (नपस या नागमती) में लीन है । मुशिशद या कामिल (सुआ गुरु) उस ब्रह्म (पद्मिनी) के परम तेज मय सौन्दर्य का साधक की बोध करता है । मन या साधक समाधि में लीन होता है । जब उसकी समाधि टूटती है, तब मन व्याकुल हो उठता है, क्योंकि उस अलौकिक का वियोग उसे सह्य नहीं है । मन इन्द्रिय सुख (नागमती) से छुटकारा पाकर, सहज बुद्धि या परम तेजमय-ब्रह्म की ओर बढ़ता है । इधर इन्द्रिय-सुख (नागमती) भी मुदर या मोहक है परन्तु मन जब एक बार भी मुशरिफ (ब्रह्म या पद्मिनी) के सामिप्य तथा सौन्दर्य के सुख का अनुभव कर लता है तब इन्द्रिय सुख से उसे कुछ भी आकर्षण नहीं रह जाता है । मन मुशरिफ के समीप जाने की साधना करता है । साधना के पथ में

अनेक विध्न बाधाएँ आती हैं। समा प्रकार के कष्टों की भेलता हुआ गुण की सहायता से मन मुग्ररिफ के दर्शन करने में सफल होता है, और तब में लान हो जाता है, परन्तु शैतान और माया, मन की एकाग्रता में बाधक होते हैं।

यहाँ पर यदि हम भाकेतिक अर्थ को ही प्रधान मान लें तब तो यह निश्चय ही अन्योक्ति है। डा० सूर्यवात शास्त्री<sup>१</sup> और आचार्य शुक्ल<sup>२</sup> जी भी इसको अयाक्ति कहते हैं। परन्तु इस कथा में सभी स्थल एस नहीं हैं। कुछ स्थल ऐसे भी हैं, जहाँ आचार्य स अन्य अर्थ को (तो साधना पक्ष में व्यय पाया जाता है) प्रबध काव्य की दृष्टि से, अग्रस्तुत ही कहा जा सकता है। अतएव समाप्ती है। उदाहरणार्थ—सिंहलगढ की दुर्गमता, सिंहल वाप के मार्ग की दुर्गमता, रत्नरत्न का तूफान में पड़ना और लका न राक्षस द्वारा बहकाया जाना आदि।

‘सो शिखी अस निबहुर देसु । बेहि पूछहु, को कहै रावेसु ॥

जो कोइ जाइ तरा बर होई । जो धारि किउ, जान न सोई ॥

अगम पप पिय तरा सिधास । जो रे गयउ सो बहुरि न भावा ॥’

जायसी की इन चौपाइया में ‘किछु जान न सोई से बहुरि न आवा’ के अर्थ ‘दिल्ली गमन’ और ‘परलोक गमन’ निरुल्लत हैं। अत यहाँ आचार्य शुक्ल<sup>३</sup> के अनुसार दिल्ली गमन में परलोक गमन के व्यवहार का आरोप करके समाप्ती मानना ही उपयुक्त है।

यद्यपि पद्मावत का कथा में अन्योक्ति का रूप में रूपक तत्व का खनेत स्पष्ट है, तथापि इस रूपक तत्व में बहुत सी निम्नलिखित अशक्तियाँ हैं —

१—नागमनी, राक्षसधन और अलाउद्दीन माया के प्रतीक माने गये हैं। धार्मिक ग्रंथों में केवल दो प्रकार का माया विद्या, अविद्या (परा-अपरा) का ही उल्लेख हुआ है। इस कथा में तीन प्रकार की माया का खनेत हुआ है।

२—राजा रत्नसेन और सिंहलगढ की मन का प्रतीक माना गया है। यहाँ दो प्रकार के मन की संगत नहीं बैठती है।

३—जब आत्मा या मन (रत्नसेन) परमात्मा या चदि (पद्मिनी) में लान हो गया है, तो माया या शैतान (राक्षसेन अलाउद्दीन) —से किस प्रकार अलग कर सकते हैं।

१—डा० सूर्यवात शास्त्री—पद्मावति माग—१ (१६३४)

२—शुक्ल जी ‘जायसी प्रथवली की भूमिका’ पृ० २

३—आचार्य शुक्ल—‘जायसी अयावला’ का भूमिका पृ० ५७।

४—पद्मिनी से विवाह होने पर (रत्नसेन) मन (नागमती) इन्द्रिय-सुख को क्यों ग्रहणता है और दोनों ब्रह्म और माया (पद्मिनी और नागमती) से समान व्यवहार क्यों करता है।

५—नागमती पद्मिनी दोनों रत्नसेन के साथ चिता पर बैठ कर भस्म हो जाती है। प्रताप के दृष्टि से इसका क्या अर्थ हो सकता है।

६—मद्गुह (मुद्रा) भी मृत्यु (निष्पी) में भय खाता है।

इस प्रकार की और भी अनेक असंगतियाँ इस कथा में हैं जिनके आधार पर डा० कुलश्रेष्ठ<sup>१</sup> पञ्चावत का क्या को 'अन्योक्ति' नहीं मानते हैं और 'तन चितउर, मन राजा की-हा। हिय सिधल जुदि पदमिन चीन्हा।' वाली चौपाइयों को अप्रमाणिक और सांकेतिक काव्य को गलत मिथ्य करते हुए यह कहते हैं—

'यह शेष एक दम गहन है। या तो किसी ने इसे बाद में जोड़ दिया है या कवि ने अपनी लौकिकता को छिपाने के लिए, यह एक जामा अपने काव्य को पहनाया है, जिसमें साधारण व्यक्ति उस काव्य की आध्यात्मिकता में विश्वास रखें।'<sup>२</sup>

डा० कुलश्रेष्ठ को जायसी के पञ्चावत की एक हस्तलिखित प्रति प्राप्त हुई है, जिसमें इन चौपाइयों (तन चितउर वाला) अंश नहीं है। इसी के अनुसार उन्होंने इस रूपक को अन्योक्ति न मानने के लिए अनेक तर्क दिए हैं, जो बहुत ही बल रखते हैं फिर भी उन आपत्तियाँ अथवा उस असंगतियों में कुछ की सफाई इस प्रकार दी जा सकती है—

१—तात्परी असंगति में शका है कि आत्मा परमात्मा में लीन हो जाने के उपरान्त माया और शैतान कैसे बाधक होते हैं ?

प्रायः यह देखा गया है कि योगी का मन ब्रह्म में लीन होते हुए भी शरीर की इन्द्रियों से सम्बन्धित माया उसने मन को विचलित करने का प्रयत्न सदैव किया करता है।

२—चौथी असंगति है कि ब्रह्म (पद्मिनी) में मिल जाने पर मन (रत्नसेन) इन्द्रिय-सुख (नागमती) को फिर क्यों ग्रहणता है ? और दोनों ब्रह्म और माया (पद्मिनी और नागमती) से समान व्यवहार क्यों करता है ?

जो योगी परम इस अवस्था को प्राप्त हो जाते हैं। उनके मन में समरसता

१—डा० कुलश्रेष्ठ—मलिक मोहम्मद जायसी पृ० ६७ १००।

२—डा० कुलश्रेष्ठ—मलिक मोहम्मद जायसी—पृ० ६७ १००।

आ जानी है। सुख दुःख उनसे लिये समान हो जाते हैं। शरीर को धारण करते हुए भी या इन्द्रिय-सुख में रहते हुए भी उनका मन परम ब्रह्म में लीन रहता है। जिस प्रकार मे कमल के पत्ते को जल में रहते हुए भी, जल गीला नहीं कर पाता है उसी प्रकार भाया या इन्द्रिय सुख के बीच में रहते हुए भी उस पर उनका कुछ भी प्रभाव नहीं पड़ता है और इस स्थिति में पड़ा हुआ जीव भाया और ब्रह्म दोनों से समान व्यवहार करता है। समस्त मानव भोग समुक्त धर्म के चिरानन्द में मग्न रहता है ऐसा 'कामायनी' में ऊपर कहा गया है।

इसी प्रकार से और भी असंगतियाँ हैं, जिनका समाधान नहीं हो सका है क्योंकि महान् विद्वान् द्वारा लिखी हुई उत्तम से उत्तम रूपक तत्व वाली कथा सम्पूर्ण ग्रन्थ या शब्द प्रतीक रूप में नहीं बिटार जा सकते हैं। जायसी एक ऐसे महात्मा थे जिन्होंने केवल सत्संग से ज्ञान प्राप्त कर लिया था, कबीर जैसे संतों की भाँति अधिक पढ़े लिखे न थे। वे बेपट्टी लिखी जनता का, अपनी प्रेम कथाओं द्वारा, मन बहलाते थे और इन्हीं कथाओं द्वारा अपने सूफी सिद्धांत भी समझा देते थे। सम्भव है, इस प्रेम कथा के कुछ प्रसंग ऐसे हों जो जनता के आकर्षण और मनोरंजन के तो साधन हों, किन्तु रूपक तत्व की दृष्टि से असंगत हों।

हो सकता है कि जायसी की प्रबन्ध योजना ऐसी न हो जो प्रत्येक प्रतीक पद्धति का सफलता से निर्वाह कर सके। यह भी सम्भव है कि इन प्रतीकात्मक चौपाइयों को जायसी ने सारे ग्रन्थ की रचना करने के उपरान्त जोड़ दी हो, और इन प्रतीकों को कथा में उपयुक्त ढँग से जमाने का उन्हें अवसर न मिल सका हो। कुछ भी हो, परन्तु इतना अवश्य मानना पड़ेगा कि 'पद्मावत' में कुछ अंशों तक रूपक तत्व का सफलता से निर्वाह हुआ है। डा० नगेन्द्र के शब्दों में "प्रस्तुत कथा को पूरी तरह अप्रस्तुतार्थ से जकड़ देना ठीक नहीं है—आखिर प्रस्तुत कथा को थोड़ा अवकाश देना ही चाहिए"<sup>१</sup> कहना न होगा कि 'पद्मावत' की कथा के पूर्वाद में आध्यात्मिक रूपक का जितना विस्तृत रूप से मेल बैठता है, उतना उत्तरार्द्ध में नहीं।

'कामायनी' और 'पद्मावत' के रूपक तत्व की तुलना—

'कामायनी' के रूपक तत्व के सभी पात्र विश्वासनीय और लौकिक हैं, परन्तु 'पद्मावत' के कुछ पात्र अलौकिक ज्ञान पड़ते हैं—पद्मिनी, मुग्धा, महादेव आदि ऐसे पात्र हैं जो विश्वासनीय तथा लौकिक नहीं हैं।

नागमती जैसी पतिव्रता स्त्री को माया या जंजाल मानना अनुचित है, परन्तु 'कामायनी' में ऐसे अनौचित्य के दर्शन नहीं होते हैं।

'कामायनी' के सर्गों के नाम मानसिक वृत्तियों के अनुसार रखे गये हैं— 'चिन्ता सर्ग, आशा-सर्ग, काम सर्ग', परन्तु 'पद्मावत' में सर्गों के नाम घटना और वस्तु के प्राचार पर पाए जाते हैं—सिंहलद्वीप-खड, रत्नसेन सुली खण्ड आदि।

'कामायनी' में प्रतीकों का निर्वाह अधिक सफल हुआ है। इसमें वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ एक ही दिशा में चलते हैं और असंगतियों भी कम हैं, परन्तु 'पद्मावत' में प्रतीकों का निर्वाह ठोक डग से नहीं हो पाया है। अतः इसमें असंगतियाँ भी अपेक्षाकृत अधिक हैं और इसके वाच्यार्थ और व्यंग्यार्थ भी एक दिशा में नहीं चलते हैं।

'कामायनी' के रूपक में मनोवैज्ञानिक और ऐतिहासिक तत्व समरूप में पाए जाते हैं, परन्तु 'पद्मावत' में आध्यात्मिक और ऐतिहासिक तत्व पाए जाते हैं। इसी कथा में आध्यात्मिक तत्व इतना छाया हुआ है कि ऐतिहासिक तत्व दब सा गया है।

'कामायनी' के सभी प्रसंगों में प्रस्तुत अप्रस्तुत दोनों पक्षों का अर्थ सरलता से बैठ जाता है, परन्तु 'पद्मावत' के बहुत से प्रसंगों में अप्रस्तुत अर्थ को छोड़ता हुआ मालूम पड़ता है।

निष्कर्ष रूपों में इन दोनों ग्रन्थों में रूपक-तत्व के दर्शन होते हैं, और उसका निर्वाह भी अच्छे ढंग में हुआ है।

## ‘कामायनी’ का मनोवैज्ञानिक आधार

श्री रामगोपान त्रिवेदी एम० ए०

शैक्सपियर के समय में यद्यपि मनोविज्ञान शब्द अस्तित्व में नहीं आया था फिर भी उसका नाटका में मनोवैज्ञानिक तत्त्व बड़ी सरलता से दर्शाये जा सकते हैं—और किये जाते हैं। फिर प्रायः के गुण का तो जहान ही क्या ! यह तो पग पग पर मनोविज्ञान का दुहाई देता है ! वही साहित्यकार सफल माना जाता है जिसका ध्यान पात्रों की वाङ्मय की अपेक्षा प्रातरिक संघर्ष की ओर अधिक रहता है—और हमारे महानरिषि प्रवाद इसी मार्ग के सफल पथिक हैं। उन्होंने ‘कामायनी’ के ऐतिहासिक पात्रों में भी ऐतिहासिकता की उतनी खोज नहीं की जितनी मनोविज्ञान की, पात्रों में बहिर्पक्ष पर उतनी दृष्टि नहीं डाली जितनी अन्तर्पक्ष पर। उनका विचार मे बाह्य जगत में हम जो कुछ दिखाई पड़ता है वह सब अन्तर्जगत का ही प्रत्यक्ष है। ‘कामायनी’ के आनुप में भी उन्होंने वही बात कही है—“वह आख्यान इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूप का भी अद्भुत मिश्रण हो गया है। इसलिए मनु, शक्र और इन्द्र इत्यादि अपना ऐतिहासिक अस्तित्व खो चुके हैं। सारांश यह कि भी अभिप्रायिक करें तो मुझे कोई आपत्ति नहीं।” कहने की आवश्यकता नहीं कि यह सारांशिक अर्थ ही मनोवैज्ञानिक व्युत्पत्ति करता है।

‘कामायनी’ के सगुणों का नामकरण ‘मानस’ की भौति किंवा स्थान अथवा बाह्य घटना के नाम पर नहीं है और न ‘रामचन्द्रिका’, ‘साकत’, ‘प्रियप्रवास’ की भौति संख्या भर लिए दी है अविदु प्रत्येक सर्ग मन को किसी न किसी वृत्ति का (‘ऐतिहासिक अस्तित्व खो चुके’) खोज है। इसका यह भी अर्थ नहीं कि कवि ने समाप्त मानसिक वृत्तियों का एक ढेर (Chaos) लगा है जिसमें से जो वृत्ति उसने हाथ पकड़ी है उस ही उठाकर अपने महाकाव्य के सर्गारम्भ का मुद्रा बना देता है। मानस-हृदय में—मरताय मानव के ही नहीं, सार्वभौमिक मानव के हृदय में—विद्यमान से मनोवृत्ति का जन्म होता है, उसी जन्म को प्रसाद जो ले अप्रत्यक्ष है।

विश्व द्वार की अर्गला खोलते ही मनुष्य को जिस प्रथम वस्तु के दर्शन होते हैं 'विश्व वन की व्याली', 'ग्रमाव की चपन बालिका', ललाट की खल लेखा', 'व्याधि की सूत्रधारिणी', मधुमय अभिशाप', चिन्ता ! कौन ऐसा व्यक्ति है जिसे इसको प्रतीति न हुई हो ? मनोविज्ञान का यह चिरतन सत्य है ! 'कामायनी' के प्रथम सर्ग का, इसीलिए, प्रसाद जी ने चिन्ता नाम दिया है। इस सर्ग के अन्दर चिन्ता का हा दर्शन नहीं अपितु वैषम्य वैकल्य आदि चिन्ताजन्य अनुभावों का भी भेदा है।

कौन नहीं जानता कि चिन्ता ने पनघट पर आशा—नागरी बन्धुवा बैठी दिखाई पड़ता है। यदि ऐसा न हो तो मानव की गगरी सदैव रोता ही रह जाए और वह प्यास के मारे असमय में ही दम तोड़ दे। फिर यह सृष्टि कैसे बड़े ? प्रसाद जी ने अपने महाकाव्य के 'चिन्ता' से आगे वाले सर्ग को, इसीलिए, 'आशा' नाम दिया है। 'चिन्ता' सर्ग के अन्तर्भव मनु 'आशा' सर्ग में कर्मशील हो जाते हैं —

तप मे निरत हुए भनु नियमित  
 धर्म सधे अपना करने,  
 विद्व रग मे कर्म जाल के  
 सूत्र लगे धन हो फिरने ।

'आशा' के बाद का सर्ग 'भद्रा' है। चिन्ता ने उपरान्त हृदय में आशा का उदय होता है जिसने पीछे पीछे भद्रा चली आती है। भद्रा हृदय की उदात्त वृत्तियों की प्रतीक है—“मनु अर्थात् मन के दोनों पक्ष, हृदय और मलिनका सम्बन्ध क्रमशः भद्रा और इहा से भी सरलता से लग जाता है।” (प्रासुव पृ० ७८)

भद्रा के आगे वाले दो सर्ग 'काम' और 'वासना' हैं। प्रश्न उठता है क्या भद्रा जैसी उदात्त मनोवृत्ति काम एवं वासना की जन्मदात्री बन सकती है ? उत्तर एक है और वह है—नहीं। फिर ? फिर क्या ? इस विशुद्ध मनोवृत्ति की ओर मानव ध्यान ही कब देता है। मन के इस पक्ष पर मनुष्य बुद्धि का आरोप कर देता है अतः वह भद्रा जैसे अमृत सरोह को त्याग कर काम वासना जैसे पक्किल पोखरों में घुस पड़ता है। मनु ने ऐसा ही तो किया था।

'कामायनी' का अगला सर्ग है 'लज्जा'। 'भद्रा' सर्ग के उपरान्त कुछ दूर के लिए 'कामायनी' का मनोविज्ञान दो मार्गों में विभक्त हो जाता है। एक



भाग पुरुष सम्बन्धी और दूसरा स्त्री सम्बन्धी। काम और वासना वृत्तियाँ पुरुष में जाग्रत होती हैं। जब स्त्री ऐसे पुरुष के समीप आती है तो उसमें कुछ सकोच होता है कुछ लज्जा होती है। यदि लज्जा न हो तो यह मुनिश्चित है कि नारी चलने से पूर्व ही गिर पड़े। यह लज्जा की ही कृपा है कि यह नारी को गिरने से पूर्व ही सचेत कर देती है। स्वयं उसी के शब्दों में —

मे रति की प्रतिकृति लज्जा हूँ,  
मैं शालीनता सिखाना हूँ,

× × ×

घबस किशोर सुररता की  
मैं करती रहती रखवासी।

‘कामायनी’ व अगले सर्ग का नाम ‘कर्म’ है। यह काम-वासना का ही फल है क्योंकि वासना से मनस्य में तृष्णा का प्रचुर आविर्भाव होता है। वह तृष्णा पूर्ण कैसे हो ? इसी के लिए वह कर्म में प्रवृत्त होता है। इस स्थिति में परमनुग्रह उचित-अनुचित सब कुछ करता है। ‘कामायनी’ के मनु इसके लिए हिंसा भी कर सकते हैं। भद्रा उनसे इस घृण्य कार्य के लिए मना करती है।

इसका फल यह होता है कि मनु भद्रा से ईर्ष्या करने लगते हैं। ‘कामायनी’ के ‘कर्म’ सर्ग के पश्चात् ‘ईर्ष्या’ ही तो है। मनु स्वार्थ को ही सब कुछ समझते हैं। उन्हें यह नहीं सूचता कि भद्रा छोटा सा घर बनाए उसे ललिकाओं से खजाए, उन्हें तो अपने अह की परिधि का अधिकतम विकास ही अभीप्सित है —

यह जलन नहीं सह सदा मैं,  
चाहिए मुझे मेरा ममत्व,  
इस पचभूत को रचना मे,  
मैं रमण करूँ बन एक तत्व।

उनकी तो उत्कट इच्छा है कि उन पर किसी प्रकार का कैसा भी अंकुश न रहे। उनके लिए स्वच्छन्दता (liberty) का अर्थ उच्छ्रलता (Licence) है —

तुम अपने सुन से सुखी रहो,

मुझको कुछ पाने दो स्वतन ।

इतना कह कर मनु अद्वा को छोड़कर चले जाते हैं। कहीं?—हृदा की गोद में सांस्कृतिक अर्थ में मानव हृदय की बात अनसुनी करके बुद्धि का आचल याम लेना है। अद्वा को छोड़कर मनु इड़ावादी ( बुद्धिवादी ) बन जाते हैं। बुद्धि की सहायता से वे सारस्वत प्रदेश में साम्राज्य स्थापित करना चाहते हैं। यहाँ तक तो ठीक है किन्तु वे इससे भी आगे जाने हैं और स्थय बुद्धि पर ही अधिकार जमाने का प्रयास करते हैं। जब बुद्धि हमी नहीं भरती तो वे बल प्रयोग करने हैं फलतः सघर्ष दुनिवार (Indispensable) हो जाता है। यहाँ पर कवि ने साथ साथ दो धाराएँ बहाई हैं एक ओर मन का बुद्धि से सघर्ष हो रहा है, दूसरी ओर अद्वावृत्ति नितान्त वे खबर नहीं है। उसमें इतना बल है कि वह स्वप्न में ही मन की आपत्तियों को देख लेती है और बिना बुलाए ही वहाँ तक दौबी जाती है। दूसरे शब्दों में बड़े से बड़े दुःख में भी अद्वा धीखा से स्वर निस्सरित होते रहते हैं। 'हृदा' के बाद का सर्ग प्रमाद जी ने इसीलिए 'स्वप्न' रखा है। हाँ, तो मनु और हृदा का यह सघर्ष बहुत ही काल तक चलता रहता है। यहाँ भी मनु वही सोच रहे हैं जो अद्वा के साथ सोच रहे थे :—

"करी नियामक रहे न ऐसा मेने माना ।" पर बुद्धि अद्वा जैसी मागूम नहीं है जो मनु का मूँह जोहती रहे। वह तो सँघे शब्दों में कह देती है :—

मनु सब शासन स्वत्व तुम्हारा सतत निबाहें,  
तुष्टि, चेतना का क्षण अपना अग्य न चाहें ।  
माह प्रजापति यह न हुया है कमी न होगा,  
निर्घासित अधिकार आज तक किसने भोगा ?

मनु की शायद तमी अपने अतीत के वे क्षण याद आ जाते हैं जब वे हृदय से लूठ गए थे :—

मैं सबको वितरित करता हो रहा क्या ?

कुछ पाने का यह प्रपात है पाप सहें क्या ?

× × × ×

तुम पर हो अधिकार, प्रजापति न क्या हूँ ।

और इसी निर्वंध अधिकार को प्राप्त करने की मनक में मानव हार जाता है। प्रकृति विजय शम्भू फूँकने लगती है। होश ध्याने पर मानव को अपने पर ग्लानि होनी है, 'निर्वंद' हो जाता है जिससे उसकी अब तक बहिर्मुखी वृत्तियों अंतर्मुखी हो जाती हैं फलतः उसे ज्ञान, एव कर्म के सामञ्जस्य का महत्त्व हात हो जाता है। जीवन के इसी रहस्य को जान लेने पर मानव को आनंद—असंख्य आनंद—की प्राप्ति हो जाती है। फिर तो कुछ शेष ही नहीं रह जाता उसके लिये। 'निर्वंद' के उपरांत 'दर्शन', 'रहस्य' एव 'आनंद' सर्ग ही तो है।

इस प्रकार कामायनी की यह मनोवैज्ञानिक व्यञ्जना अत्यंत ही मधुर है। ऐतिहासिकता का ऐसा सुगन्ध सम्मिलन विश्व के किसी साहित्य में प्राप्त कर सकना दुर्लभ है। महाकवि प्रसाद की धारणा है कि बड़ी ऐतिहासिक घटना आन्तरिक भावनाओं का ही प्रतिफल है इसीलिए आदिमानव का इतिहास प्रस्तुत करते समय उन्होंने घटनाओं के क्रम पर—जो इतिहास का पहला तराजू है—उतना ध्यान नहीं दिया जितना घटनाओं एवं पात्रों की मनोवैज्ञानिकता पर। यदि वे वेदों, पुराणों एवं इतिहास में आए हुए मन के इतिवृत्त को उसी क्रम से रख देते तो महाकाव्य एक दशयी एवं एनकालीन हो जाता किंतु घटनाओं एवं पात्रों को मनोविज्ञान सरिता में निमज्जित करने उन्होंने सार्वभौमिकता, सार्वकालीनता एवं सनातन सत्य ला दिए हैं। आज का मानव प्रसाद जी के 'दश' का ही नहीं अपितु मानव मात्र—भी उस दिन के मनु के समान बामी, लोलुप एवं उच्छ्वसल है। उसने श्रद्धा जैसी हृदयस्थ सुकोमल वृत्तिको विचार रक्खा है एवं बुद्धिवाद के पाश में जकड़ना जा रहा है। इसका फल आज भी वही दिग्वार्द पड़ रहा है जो सारस्वत नगर में था—कलह, संपर्प, सुगन्धानि का विनाश, पग पग पर हार। जब तक वह श्रद्धाहीन रहेगा, जगत् सुदृढ़ विभीषिकाओं से सदैव सतत रहेगा। इन्द्र (बुद्धि) के सख्त से मानव ने सारस्वत नगर में नव नवीन अस्त्र शस्त्रों का निर्माण किया, प्रकृति से शक्ति छीन ली पर उसका फल क्या हुआ? आज के बुद्धिवादी युग में भी प्रति दिन शस्त्रों का अविष्कार होता जा रहा है और नित्य प्रति मानवता के कफन में एक कील डुकती जा रही है। 'रहस्य' सर्ग की निम्न पंक्तियाँ आज भी उतनी ही सत्य हैं जितनी मानवता के प्रथम चरण में थी :—

ज्ञान दूर, कुछ क्रिया भिन्न है  
इच्छा क्यों पूरी हो मन की,  
एक दूसरे से न मित्त सके,  
यह विडम्बना है जोदन की।

और जीवन की यह विडम्बना कब तक चलती रहेगी—आनन्द का प्याला फव्वारा लग सकेगा—हमारे उत्तर के लिये हम 'कामायनी' के पन्ने उलटने होंगे। विज्ञान की अधिकतम उन्नति से क्या हम विश्व का युद्धो से (गर्म या ठण्डे) प्राण दिया जा सकता है—इसके जानने के लिए हमें 'कामायनी' का मुँह जोड़ना पड़ेगा—जोड़ना ही पड़ेगा।

प्रसाद जी के महाकाव्य का यह कायमय मनोविज्ञान वस्तुतः अत्यन्त श्लाघ्य है।

— — —

## ‘कामायनी’ में रहस्य की अनुभूति

श्री शम्भु शरण

महाकाव्यों की प्रचलित परिपाटी को त्यागकर ‘कामायनी’ ने जब अपना अभिनव रूप सँवारा तो उसमें नवीन-युग की समस्याओं की भव्य और काव्यात्मक रेखाएँ, समाधान तथा प्रणालियों की आई तो सहसा समस्त काव्य प्रेमी जगत् के लिए अद्भुत आकर्षण का विषय बन गई। उसमें सूक्ष्म मनस्तरंग का जैसा कलात्मक विश्लेषण और निरूपण हुआ वह आसानी से बोधगम्य न होने के कारण किंचित् जटिल तो हुआ ही, यह रहस्यपूर्ण भी हो गया। ‘कामायनी’ की रहस्यात्मकता का सबसे बड़ा कारण तो यह हुआ कि उसमें जिस अद्वैतवाद तथा आनन्दवाद की स्थापना की चेष्टा की गई, यह सर्वथा रहस्यवाद का ही विषय था। यद्यपि ‘कामायनी’ का चरम उद्देश्य आधुनिक समस्याओं का मनोवैज्ञानिक समाधान कर, उस अज्ञान और अनत की आर ग्रस्रर होते हुए सामरस्य की प्राप्ति है तथापि उसमें काव्यात्मकता का अभाव नहीं है। हाँ, इतना तो अवश्य है कि कहीं कहीं जहाँ कवि उस सूक्ष्म सत्ता की सूक्ष्ममत अभिव्यक्ति करना चाहता है, वह एक ऐसे क्षेत्र में अनजाने ही चला गया है जिसमें हमारा काव्यगत परिचय पहले नहीं हुआ था। इसीलिए, वहाँ तक कवि उस सूक्ष्म सत्ता के प्रति जिज्ञासा करता है, वहाँ तक तो वह परिचित काव्यात्मक रहस्यवाद के भीतर है, किन्तु जहाँ वह ‘इच्छा’, ‘क्रिया’ और ‘ज्ञान’ के तीन वि. दुओं से उनके गोलक चक्रों का प्रत्यक्षीकरण करता हुआ उनसे महमा समिनन तथा तत्त्वज्ञ अग्नि ज्वालाओं का साक्षात्कार अपने पाठकों को कराता है, वहाँ वह काव्य रमिकों के लिए बहुत कुछ चमत्कार प्रदर्शक इत्योगियासा लगता है। वस्तुतः कामायनी का यह समय इससे पहले तक काव्य का विषय भी नहीं था। इसीलिए पण्डित रामचन्द्र शुक्ल की अपने ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’ में कामायनी पर विचार करते समय लिखना पड़ा था—“जिस समय का पद कवि ने अन्त में सामने रखा है उसका निर्बाध रहस्यवाद की प्रकृति व कारण का य. ने भीतर नहीं होने पाया है।”

परिचित रामचंद्र शुक्ल का कहना है कि कविता का सम्बन्ध ब्रह्म की वस्तु सत्ता से है, चारों ओर फैले हुए गोचर जग से है, अव्यक्त सत्ता से नहीं।<sup>१</sup> और यह भी कहना ठीक है कि भारतीय साहित्यिक परम्परा में बाल्मीकि से लेकर परिचित राज जगन्नाथ तक ऐसा कोई कवि नहीं हुआ जिने अज्ञेय और अव्यक्त की अज्ञेय और अव्यक्त ही रखकर उनके प्रति प्रेम का व्यंजना की। यह भी सत्य है कि अव्यक्त और अज्ञेय विषय होने के कारण ही हम किसी वस्तु को अकाव्यात्मक नहीं तथा हैय नहीं बना सकते। प्रश्न है, उन अज्ञात और अव्यक्त से आनंद मिल सकने का। यदि आनंद को प्राप्ति होना है तो समस्त वर्णन काव्यात्मक क्षेत्र के भीतर है और यदि आनंद नहीं मिलना तो ज्ञान और व्यक्त भी ज्ञान का विषय नहीं हो सकता। मम्मवतः इस उक्त्य को बाद में चत्तकुर आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने मान जिना या ज्ञोकि वे सूक्तियों के मरस कान्य की ओर अप्रसर होकर उनमें रमे दिखाई पड़े थे,—उन सूक्तियों की ओर जिनका समस्त काव्य अज्ञान और अनंत के प्रति जिज्ञासा, जिज्ञासा के बाद लाज्जसा, लाज्जसा के बाद आत्म-समर्पण, और आत्म-समर्पण के बाद पूर्ण-नादान्य का काव्य है। उस महा-मिशन के लिए जिस निश्चित कर्मिक साधनाओं से वे गुजरते हैं वह बहुत कुछ योगात्मक होने हुए भी कानात्मक ही रहा है। “कोई सदृश्य मनन क्या यह कह सकने का माहस कर सकेगा कि सूक्त कान्य में सरसता नहीं है। हृदय के तारों को झंकृत करने की जो अलौकिक क्षमता सूरी साहित्य में है वह संसार के बहुत कम ही स्थानों में मिलेगी। उसका विश्व-साहित्य में अनुदान स्थान है।”<sup>२</sup> अब ‘कानायनी’ के सम्बन्ध का पत्र काना अंश कानात्मक है या नहीं, यही प्रत्युत प्रश्न है क्योंकि कानायनी के अज्ञेय भागों की काव्यात्मकता में किसी को संदेह नहीं रहा है। इनका तो अक्षर है कि ‘कानायनी’ पढ़ने समय हमें एक अक्षर काव्यात्मक आनंद का अनुभव होगा है, पर यह भी नहीं है कि अब हम ‘रहस्य’ सर्ग में पहुँचते हैं तब बहुत कुछ ऐसा भिन्नता है जिससे हम परिचित नहीं थे—

निद्रिद दिव्य आनोक बिन्दु भी  
तोत दिखाई पड़े अत्य वे,  
निमुन्न के प्रनिनिधि से मानो  
वे अनन्निध से हिनु सत्रण से।

१. “चिन्तामणि,” भाग ६, पृ० ५४।

२. साहित्यिक निबंधावली; पृ० १११

और, इतना ही नहीं, मनु घबरा कर पूछते हैं—

मनु ने पूछा, 'कौन नए ग्रह  
ये हैं, धड़े ! मुझे घनाग्रो,  
मैं किस लोक बीच पहुँचा, इस  
इन्द्रजाप से मुझे बचाओ ।"

अब भद्रा उन्हें उस त्रिकोण व प्रत्येक बिंदु को बारी बारी से दिखाती, उनका परिचय करती उनका विशेषता को बनाने चलती है। वह काफी देर तक ऐसा करती रही है और मनु चुनचाप आश्चर्य विाहित देखने-सुनते ना रहे हैं जैसे कोई अलौकिक 'बायस्कोप' देख रहे हों। जब भद्रा परिचय करा लेता है, तब मनु को उन तीनों बिंदुओं में भद्रा की स्मिति अचानक धौड़ती दिखाई पड़ी। वह स्मिति क्षण भर न उन बिंदुओं अन्तर्व्याप्त हो गई और जैसे ही यह स्मिति उनमें अंतर्व्याप्त हुई, व दहक उठे—

महा ज्योति रेखा-सी बनकर  
धड़ा की स्मिति सीढ़ी उनमें,  
वे सम्बद्ध हुए फिर सहसा  
जाग उठी थी ज्वाला जिनमें।

अग्नि की लपटों से व्रक्ष की अद्वैत सत्ता का सङ्गत मिलता है, महाकाल का विषम नृत्प होने लगता है और—

स्वप्न स्थाप आतरण भस्म हो  
इच्छा किया ज्ञान मिल तब थे,  
दिव्य अनाहत पर मिलाद से  
धड़ापुन मनु बत तन्मय थे।

इस अनाहत नाद में मन का भद्रायुत तन्माभवन योगियों से तन्मयीभवन से बहुत कुछ सम्म्य रलना है। फिर भी, यह तन्मयीभवन न तो योगियों व कर्मिक यम नियम द्वारा उनके घट के मोतर होने वाले अनाहन नाद की साधनात्मक उत्पत्ति है, न किसी परम्परागत काव्य की भावना गत अभिव्यक्ति ही। हमें जो कुछ हाथ लगता है, हम इस सर्वथा अपरिचित पाते हैं। इन्तीलिए आचार्य राम चन्द्र गुङ्ग जी ने इसे 'काव्य के मोतर' नहीं मानना चाहा था। पर 'कामायनी' की स्वामाविक गति में और उसका उद्देश्य प्राप्ति में यहा सम्मन और अनिवार्य था। 'कामायनी' व अध्ययन में काव्यत्मक अनाद की गहरी अनुभूति होती है।

इसीलिए इस समन्वय पक्ष को भी इस काव्य का स्वामाविक अनिवार्य अंग तथा सर्वथा काव्यात्मक ही मानते हैं।

वैसे तो रहस्यवाद सर्वथा भारतीय है ही किन्तु सूफियों का भी अपना एक रहस्यवाद है जो अद्वैतवाद की स्थापना तथा उसकी उपलब्धि को लेकर भारतीय रहस्यवाद से किंचित् भिन्न है। किन्तु कामायनी में जिस रहस्य की अनुभूति की गई है, वह तात्त्विक दृष्टि से शुद्ध भारतीय है। इसमें इच्छा का मायाजाल ही है ही, इसमें परब्रह्म की भावना पुरुष-म्भ में ही की गई है। वैसे अभिव्यक्ति में सूफियों के मादन तत्व के प्रभाव के छींटे भी कहीं कहीं पाए गए हैं—

इन्द्र नीलमणि महा जपक या  
सोम रहित उलटा तटका,  
आम पवन मृदु सात से रहा  
जैसे बीन गया छटका।

इन्हें छोड़कर यदि हम रहस्यवाद की दृष्टि से विचार करें तो रहस्यवाद की जो प्रमुख विशेषताएँ हैं, 'कामायनी' में मिल जाती हैं। उसमें आध्यात्मिक तत्त्व तो हैं ही, अद्वैतवाद की स्थापना भी है और रहस्यवाद के लिए जिस आध्यात्मिक वातावरण की अपेक्षा स्वर्जियन ने समझी है वह भी अपने बड़े मनोहर रूप में कामायनी में विद्यमान है।<sup>१४</sup> जिस लोक में भद्रा मनु को ले जाती है वह अत्यन्त अलौकिक तथा आनन्द का लोक है। यह भी स्मरण रखना चाहिए कि भाव की दृष्टि से चाहे जो हो, माया तथा अभिव्यक्तता की दृष्टि से वह (कामायनी) छायावादी अधिक है। इस सम्बन्ध में आचार्य नन्ददुलारे बापेची के शब्दों में ही कहना हम श्रद्धा समर्पण—“यों तों उनका समस्त काव्य ही छायावादी या रहस्यवादी आधार लिए हुए है, वास्तविक और व्यक्त जीवन घटना के स्थान पर भावनाओं और मनोवृत्तियों का छायात्मक निरूपण ही उनके कान की मुख्य विशेषता है, परन्तु कठिण स्थल स्पष्टतः रहस्य की आभा से परिपूर्ण है।”<sup>१५</sup> आधुनिक साहित्य पृष्ठ ६५, पर स्मरण यह रहे कि 'दर्शन', 'रहस्य' और 'आनन्द' की अभिव्यक्तता प्रणाली शुद्ध रहस्यवादी ढंगकी है क्योंकि उसकी वस्तु भी शुद्ध

(४) “रहस्यवाद एक प्रकार की दिव्य अनुभूति है। विद्वान्त नहीं; वह तो एक प्रकार का आध्यात्मिक वातावरण है, कोई दर्शन—व्यक्ति नहीं।”—स्वर्जियन।



रहस्यवादी ही है। 'कामायनी' के शेष भागों में रहस्य की जहाँ-जहाँ अनुभूति हुई है, वहाँ वहाँ उसकी अभिव्यक्तियाँ शुद्ध रहस्यवाद की न होकर जिज्ञासा मूलक ही हैं। वस्तुतः यहाँ काव्य के कथा-विश्वास की दृष्टि से शुद्ध रहस्यवाद का कोई उपयुक्त स्थल भी नहीं था। वैसे जहाँ-जहाँ उचित स्थल आए हैं, अभिव्यक्ति जना में, लगता है, कवि शुद्ध रहस्यवाद की अनुभूति की अभिव्यक्ति कर रहा है। इसको हम एक उदाहरण द्वारा स्पष्ट करेंगे।—

शुद्ध रहस्यवाद की पुण्य वेला में ऐसी दशा आती है जब "वस्तुधारा के विविध गुण एक ही इन्द्रिय पाने की क्षमता प्राप्त कर लेती है। ऐसी दशा में शायद इन्द्रियों भी अपना कार्य बदल देती हैं।" सेण्ट मार्टिन के साथ भा यही बात हुई थी क्योंकि उन्होंने दृश्य फूलों को सुना था और ध्वनियों का ज्वाला देखी थी। कहने का मतलब यह है कि जो ध्वन्य है उसका उन्होंने चाक्षुष प्रत्यक्ष किया था और जो दृश्य है उसका उन्होंने श्रावण प्रत्यक्ष किया था।<sup>१</sup> ठीक यही दशा 'लज्जा' सर्ग के प्रारम्भ में भद्रा की हो रही है—

कोमल किसलय के घञ्जल में  
मन्हीं कलिका ज्यों दिपती सी,  
गो घूनी के धूमिल पट में  
दीपक के स्वर में दिपती सी।

भद्रा ने 'लज्जा' के लिए जिस उपमान को लिया है वह दृश्य है किंतु उसका श्रावण प्रत्यक्ष किया गया है। यदि हम 'दीपक' का राग-विरोध भी अर्थ मान लें तो श्रावण प्रत्यक्ष का चाक्षुष प्रत्यक्ष मानना ही पड़ेगा, किसी तरह से रहस्यानुभूति की इस उच्च मन-स्थिति में इन्द्रियों का कार्य-व्यापार विपर्यस्त तो हो ही गया है। यही रहस्यात्मक अनुभूति की तन्मय स्थिति का लक्षण है। वैसे दर्शन 'रहस्य' और 'आनन्द' सर्गों को छोड़कर जहाँ-कहीं भी रहस्य की अनुभूति 'कामायनी' में हुई है, वह तत्त्वतः जिज्ञासामूलक ही है। इस जिज्ञासा मूलक रहस्यवाद के उदाहरण एक नहीं अनक आए हैं। 'चिंता' सर्ग की समाप्ति के बाद 'आशा' सर्ग का प्रारम्भ होता है और हम इस जिज्ञासामूलक रहस्यानुभूति की पहली अभिव्यक्ति पाते हैं—

५—जबोर का रहस्यवाद, पृ०

६—"I have heard flowers that sounded and saw notes that shore," अरुंडर हिल रचिन 'Mysticism,' पृ० ३

वह विराट् था हेम घोलता  
मया रंग भरने को आज,  
कौन ? हुआ यह प्रश्न अचानक  
और कुतूहल का था राज ।

कवि को लगता है जैसे कोई अदृश्य सत्ता विश्वदेव, सविता, पूषा, सोम, मरुत, नवचल पवमान, वरुण, ग्रह, नक्षत्र, तृण, वीरुष सब में अन्तर्स्थापित होकर उन्हें परिचालित तथा आकर्षित कर रही है। वह सत्ता अत्यन्त ही रमणीय है, पर यह सब अनुभूति है। यह सत्ता कैसी है, कौन है, कुछ भी नहीं कहा जा सकता—

हे अनन्त रमणीय कौन ! तुम ?  
यह मैं कैसे कह सकता ।  
कैसे हो ? क्या हो ? इसका तो  
भार-विचार न सह सकता ।

वैसे 'रहस्य' संग में समन्वित किंतु तीनों बिंदुओं की ज्वालाओं से—उपनिषदों की 'नेति-नेति' की पुष्टि भी हुई है—

महा शून्य में ज्वाल सुनहली  
सबको कहती 'नहीं-नहीं'-सो ।

सारांश यह है कि हम किसी भी दृष्टि से क्यों न देखें, 'कामायनी' में रहस्यात्मक अनुभूति का अभाव कहीं नहीं मिलेगा। 'कामायनी' की तथाकथित जटिलता का कारण उसमें मनस्तत्त्व का विश्लेषण है। मनोविज्ञान में काव्य और काव्य में मनोविज्ञान यहाँ एक साथ दिखाई देने हैं। मानस का ऐसा विश्लेषण और काव्यात्मक निरूपण हिंदी में शायद शताब्दियों बाद ही हुआ है।"—आधुनिक साहित्य; पृ० ५१।

सूक्ष्म मनस्तत्त्वों के विश्लेषण के कारण ही कामायनी सब के लिए बोधगम्य नहीं हो सकी है ? जिसे उसकी उत्कृष्टता का प्रमाण ही समझना चाहिए—  
“जो वस्तु वास्तव में उत्कृष्ट है वह निर्बल व्यक्ति के लिए सदैव अगम्य होगी और जो वस्तु किसी मूर्ख को स्पष्ट की जा सकती है, वह वास्तव में किसी काम की नहीं।”<sup>१०</sup> कामायनी की रहस्यात्मक अनुभूति की उत्कृष्टता का यह भी एक महत्वपूर्ण गुण है।

## प्रसाद जी का रस-विवेचन

डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित, एम० ए० (हिन्दी तथा संस्कृत) पी एच० डी०

प्रसाद जी की मायकता और उनका चिन्तन दोनों ही महनीय हैं, किन्तु उनके कवि व्यक्तित्व ने उनके चिन्तन को ऐसा आन्ध्रादित कर लिया है कि हम उनकी निबन्ध सम्पत्ति की ओर प्रायः ध्यान नहीं देते, जबकि सचार्थ यह है कि उनके काव्याधार को समझने के लिये निबन्धों का अध्ययन आवश्यक है। प्रसाद जी के समस्त निबन्धों का विवेचन यहाँ सम्भव नहीं है अतएव हम उनके रस दृष्टिकोण को ही यहाँ विचार के लिये प्रस्तुत करेंगे।

प्रसाद जी काव्य को मूलतः आध्यात्मिक अतः सकल्पात्मक अनुभूति मानते हैं। इसे आध्यात्मिक स्वीकार करने के कारण ही उन्होंने दार्शनिक मिति पर उस आधृत मानकर काव्यात्मक रस का विवेचन दार्शनिक दृष्टिकोण से उपस्थित किया है। उनका विचार था कि “वास्तव में भारतीय दर्शन और साहित्य दोनों का समन्वय रस में हुआ था और यह साहित्यिक रस दार्शनिक रहस्यवाद से अनुप्राणित है।” इस दार्शनिक रहस्यवाद तक पहुँचने की आवश्यकता ‘ब्रह्मा नन्द सहोदरता’ सिद्धान्त के कारण हुई है। ब्रह्म जो मूल में है और अमूल में उनके आनन्द के समान यदि काव्य का आनन्द है तो उसे आध्यात्मिक भेणी से व्युत्पन्न ही कैसे किया जा सकता है। इस आध्यात्मिक तथा दार्शनिक दृष्टिकोण के समर्थन के लिये प्रसाद जी ने साहित्य को सकल्पवादी तथा विवेकवादी नाम से दो धाराओं में विभक्त किया है। सकल्पवादी धारा का सम्बन्ध नाट्य रस से है और विवेकवादी धारा का सम्बन्ध विज्ञान, शास्त्र और भव्य से। आत्मा की सकल्पात्मक अनुभूति ही मानव ज्ञान की अरुणिम धारा थी जो लोकपद को ग्रहण करके आनन्द साधना में लगी रही। इसका विकास वेद से नाट्य में हुआ है, इसलिये कहा गया है “अग्राह पाठ्यम् ऋग्वेदात्”। नाट्य क्या है? मीठा ही। इस मीठा का नाट्य में ग्रहण शैवागमों का आधार पर हुआ है। शैवागमों में बताया गया है कि यह जगत् मीठा रूप का है स्वयं ब्रह्म ने अपनी मीठा और अपने आनन्द के लिये इस उपस्थित किया है। ‘काङ्कतनासिलम् जगत्।’ पति

इसी की ओतक है। स्वयं भरत ने कहा है “आत्माभिनयन भावो”—(ना० शा०, २६ ३६), अर्थात् आत्मा का अभिनय भाव है। अतएव ऐसा सिद्ध होता है कि ब्रह्म की काशा म जिम प्रकार उसका आत्मिक प्रस्फुटन माना गया है और उसे आनन्ददायक कहा गया है, वैसे ही नाट्य भी यदि आत्माभिनय है तो सहज ही आनन्दात्मक भी, आध्यात्मिक भी और ब्रह्मास्वाद से उसका आस्वाद दुलनीय भी है। ‘भाव हो आत्म चैतन्य म विभ्रान्ति पा जाने पर रस होते हैं। जैसे विश्व के भीतर से विश्वात्मा की अभिव्यक्ति होती है, उसी तरह नाटकों में रस की। आत्मा के निनी अभिनय म भावसृष्टि होती है।’<sup>२</sup> अभिनवगुप्त ने इसी भाव को ग्रहण करके रस को दार्शनिक दृष्टिकोण से समझाया और अभेद तथा समरसता के सिद्धान्त का साहित्य के क्षेत्र में प्रयोग किया। इसी बात को लक्षित करके प्रसाद जी ने कहा है—“शिवसूत्रों में लिखा है—नर्तक आत्मा, प्रेक्षाकिण इन्द्रियाणि। इन सूत्रों में अभिनय को दार्शनिक उपमा के रूप में ग्रहण किया गया है। शैवा द्वैतवादियों ने श्रुतियों के आनन्दवाद की नाट्य गोष्ठियों में प्रचलित रखा था, इसलिये उनके यहाँ रस का साम्प्रदायिक प्रयोग होता था। “विगलितभेद सस्कारमानन्दरसप्रवाहमयमेव पश्यति”—क्षेमराज।”<sup>३</sup>

यह रस आत्मचैतन्य में विभ्रान्ति पाने से उत्पन्न होता है, इसका अर्थ है कि हम अपने से बाहर ससार का जो भी प्रसार देखते हैं वह हमें लौकिक सम्बन्धों में भटकाता हा है और भटकन के रूप में दुःखदायी बन जाता है। किन्तु यदि हम लौकिक सम्बन्धों में युक्त करके ममत्व-परत्व की दृष्टि से न देखें और सहज रूप में ग्रहण करें तो वही हमारी आत्म्यन्तर प्रकृति में घुलकर ऐसा बन जाता है कि जैसे हमसे उसका कोई भेद और विरोध न हो। चैतन्य निरुपाधिक है, इसलिये आत्मा में विभ्रान्ति पा जाने का अभिप्राय है पूरा अहभाव में स्थापित हो जाना, यही अखण्डता की स्थिति है और अखण्डता में ही आनन्द होता है, अतएव रस, जो आत्म चैतन्य म विभ्रान्ति पाने का नाम है, स्वयं आनन्दात्मक होता है। इस भेद को मिटाने के लिये ही काव्य में साधारणोत्तरण का सिद्धान्त समझाया गया है। इसी बात को प्रसाद जी ने दो पृथक् स्थलों पर समझाया है। ‘नाटका में रस का प्रयोग’ निबन्ध में उन्होंने कहा है कि “जिस तरह आत्मा की और इदं का मित्रता मिटाने म अद्वैतवाद का प्रयोग है, उसी प्रकार एक ही प्रत्यगात्मा के भाववैचित्र्यों का—जो नर्तक आत्मा के अभिनय-यान हैं—अभेद या

साधारणीकरण भी रस में है। इस रस में आस्वाद का रहस्य है।<sup>४</sup> दूसरे स्थान पर उन्होंने समझाया है कि 'अभिनवगुप्त ने नाट्य रसों की व्याख्यया में उसी अभेदमय आनन्द रस को पञ्चविन किया।—उन्होंने कहा कि वासनात्मयता स्थित रति आदि वृत्तियों ही साधारणीकरण द्वारा भेद विगलित हो जाने पर आनन्दस्वरूप हो जाती हैं। उनका आस्वाद ब्रह्मास्वाद के तुल्य है। 'परब्रह्मास्वाद सव्रह्मचारित्वम् वास्तवस्य रसस्य'—लोचन।'<sup>५</sup> इस आत्मा की खोज ने ही रस वादियों को अ-क रसों से पिएड छुड़ाकर उन्हें एक रस की कल्पना में लगाया। अभिनवगुप्त के समान ही भोज ने एक नया सिद्धांत प्रस्तुत किया जिसके अनुसार अहंकार या अभिमान ही सब परिवर्तनों और विविधताओं का मूल कारण है। यह अहंकार आत्मस्थित गुण विशेष होता है जो जन्मान्तर के पुण्य का फल है और यही विषय सम्पर्क से नाना रूपों में, जिन्हें लोग शृंगारादि रस कहते हैं, व्यक्त होता है। अहंकार की मूल स्थिति पूर्वाकोटि और शृंगारादि रस की कोटि मध्यमावस्था कहलाती है। इन दोनों के बाद भी एक कोटि है जो पराकोटि कहलाती है। इसमें इन दोनों कोटियों से ऊपर उठकर हमारे भावों का विलय हो जाता है और एकीकृत आनन्दात्मक रूप में उपस्थित होते हैं, यही अहंकार शृंगार की दशा कहलाती है यही साग्य है। अतएव भोज एकमात्र शृंगार रस को ही रस स्वाकार करते हैं और कवित शृंगारादि भेदों से पृथक् मानकर इन्हें बबल व्याध हारिक रूप में औपाधिक या औपचारिक रस मानते हैं और अहंकार शृंगार को ही पारमाधिक रस मानते हैं। मात्र का दृष्टि में इसी विचार से दत्तें तो आनन्द वर्धन की यह उक्ति भी ठीक ठठरती है कि कवि शृंगारी होता है और इसीलिये सारे समार को रसमय कर सकता है वहा यदि नीरस हो तो सारा जगत ही नीरस हो जायगा।

इस प्रकार के विचारों ने ही शास्त्रकारों का ध्यान रस ने साथ समाधि मुख व सम्बन्ध की ओर दौड़ा दिया है। यह भावना मा शैव सूत्रों से ही आई है, इस दिखाने हुए प्रसाद भी ने कहा है "उनने यहा कहा गया है 'लोकानन्द समाधिसुख शिवसूत्र १८। तेमरात उसकी टीका में कहते हैं प्रमातृपद विभ्रान्ति अवधानान्तरश्चतुष्कारमया य आनन्द एतदेव अस्य समाधिसुखम्।' इस प्रमातृपद विभ्रान्ति में जिस चमत्कार या आनन्द का लोक सस्या आनन्द के नाम से खनेत किया गया है, वहा रस व साधारणीकरण में प्रकारानन्दमय

संविद्-विभ्रान्ति के रूप में नियोजित था। इन आलोचकों का यह सिद्धान्त स्थिर हुआ कि चित्रचित्रियों की आत्मानन्द में तल्लीनता समाधि मुक्त है। साहित्य में भी इस दार्शनिक परिभाषा को मान लेने में चित्र की स्थायी वृत्तियों की बहु-संख्या का कोई विशेष अर्थ नहीं रह गया। सब वृत्तियाँ का प्रमातृपद—अहम् में विभ्रान्ति होना ही पर्याप्त था। अभिनव के आगमाचार्य गुरु उत्पल ने कहा है कि “प्रकाशस्यात्मविभ्रान्तिरहमावो हि कीर्तितः”। प्रकाश का यहाँ तात्पर्य है चैतन्य। यह चेतना जब आत्मा में ही विभ्रान्ति पा जाय, वही पूर्ण अहभाव है। साधारणीकरण द्वारा आम-चेतन्य का समानुभूति में, पूर्ण अहपद में विभ्रान्ति हो जाना आगमों की दार्शनिक सीमा है। साहित्यदर्पणकार की रस व्याख्या में उन्हीं लोगों की शब्दावली भी है—सत्त्वोद्रेकादखण्डस्वप्रकाशानन्दचिन्मय, इत्यादि।<sup>१०</sup>

इस दृष्टि से भारतीय तथा पारचात्य दृष्टियों के भेद का कारण सही रूप में समझाया जा सकता है। अतएव प्रसाद जी ने दो बातों की ओर ध्यान आकर्षित किया है। एक, नाट्य-प्रयोग से कुतूहल शान्त होता है अथवा आनन्द की सिद्धि होती है तथा दूसरे, नाट्य अनुकरणात्मक है और चरित्रहीनता अभिनेताओं का नित्य गुण है कि नहीं। पहला प्रश्न ध्यान में रखा जाय तो मनोविज्ञान की दृष्टि से जो डा० राफ़ेस ने अपने ग्रन्थ ‘साइकोलाजिकल स्टडीज इन रस’ में अष्टपदी व्याख्याएँ प्रस्तुत की हैं, उनका निराकरण हो सकता है। उन्होंने इस दार्शनिक पृष्ठभूमि को समझे बगैर ही रस सिद्धान्त पर मनो-विज्ञान लादने की चेष्टा की है। इसी मनोविज्ञान के परिणाम-स्वरूप वह आनन्द को रसि का पर्याय मान बैठे हैं और एक प्रकार से कुतूहल का ही विचार करके रह गये हैं। प्रसाद जी ने स्पष्ट शब्दों में कुतूहल शान्ति का विरोध करते हुए भारतीय पक्ष को इस रूप में रखा है : “हाँ, भारत में नाट्य प्रयोग केवल कुतूहल-शान्ति के लिये ही नहीं था। अभिनव भारती में कहा है : ‘तदनेन पारमार्थिकम् प्रयोजनमुत्पत्तिरिति व्याख्यानम् महदयदर्पणे प्रत्यग्रहीत् यदाह—नमस्त्रैलोक्य-निर्माकवये शम्भवे यतः। प्रतिलक्षणम् जगन्नाट्यप्रयोगरसिको जनः। इति एवं नाट्यशान्तिप्रवचनप्रयोजनम्।’ नाट्यशास्त्र का प्रयोजन नटराज शंकर के जगन्नाटक का अनुकरण करने के लिये पारमार्थिक दृष्टि में किया गया था। स्वयम् मरुतमुनि ने भी नाट्य प्रयोग को एक यज्ञ के स्वरूप में ही माना था।—‘इत्यथा चानया नित्यं प्रयन्ता देवता इति।’—अध्याय ४।<sup>११</sup>

दुसरा प्रश्न = उत्तर में यह कहने हैं : "पेट्रो इसलिए अग्निप्रेत में चरित्रहीनता आदि दोष निरूपित मानता है, क्योंकि वे चरित्र-क्षेत्र में अनुकरणीय शान हो रहे हैं। उनके अहंकार नहीं कर पाते। किन्तु भारतीयों का दृष्टि इनसे भिन्न है। उनका कहना है कि आत्मा ने अग्निप्रेत को, वास्तव में भाव को अग्निप्रेत आनंद को स्वप्न में ग्रहण करा। यह दृष्टिकोण है। आत्म प्रसाद का आनन्द प्रसाद है। इसका प्रसाद प्रसाद नहीं है।"

इस आनन्द निदान के आधार पर प्रसाद की ने भारतीय साहित्य में दृष्टान्त प्रवृत्तों में अभाव और निषेध का भी कारण खोज निकाला है तथा शृंगार का प्रभाव और शान्त रस की स्वाभाविकता का भी समाधान उपस्थित किया है। यह कहने हैं कि 'विरह तो उनके भारतीयों ने निराल्पप्रतिभा का चानल, निराल्प का द्वार था। विरह विवाह की कल्पना आनन्द में नहीं का बा नकल। शृंगारियों के अनुयायी नाटकों में इसी कल्पित विरह का आवरण का इतना ही श्राव्य दिखाना जाता रहा है।" दूसरे, इसका एक और समाधान भी हो सकता है, जिसे प्रसाद ने चरित्र चित्रण तथा व्यक्ति-वैचित्र्य पर बल देने वाले व्यक्तियों के विचारों का विरुद्ध करते हुए उपस्थित करते हैं। उनका विचार है कि इन दोनों पक्षों का रस ने सारा सम्बन्ध नहीं है। उनकी उक्ति है कि इनमें वर्तमान युग की मानवीय मान्यताएँ अधिक प्रभाव डाल चुकी हैं, जिसने जन्म आने को विरुद्ध स्थिति में पाता है। फिर उसे साधारणतः अग्निप्रेत बाला कल्पना, रस का साधारणतः केवल हृदयगत हो 'वर्तमान युग उद्दिवादा है, प्रसाद उन दुःख को प्रत्यक्ष सत्य मान लेता पड़ा है। उसका लिए स्वर्ण करना अनिवार्य है। किन्तु इसमें एक बात और भी है। पश्चिम को उपनिषद् बलने वाले आदि आदि ने जन्म कि प्रत्यक्ष व्यक्ति ने निराल्प मानवीय मान्यताएँ विशेष परिस्थिति उत्पन्न कर डाली हैं। उन परिस्थितियों ने व्यक्ति अपना मानवत्व नहीं कर पाता। कदाचित् दुर्गम मार्गों में, उपनिषद् की सौत्र में, उन लोगों ने अपने को विरुद्ध दृष्टि में ही मान्य में लड़ते हुए पाया। उन लोगों ने जीवन का रस कठिनाई पर अधिक ध्यान देने के कारण इस जीवन को ड्रे-डा-दुःखनय ही समझ पाया और उनका नष्टनय न पुकार था, या जीवन लड़ने के लिए। आदि और अन्य लोगों की उद्दिवादा मध्य में, और उनके द्वारा उत्पन्न दुःख-संज्ञा न स्वर्ण करने के लिए अधिक अवसर कटा रहा।—

इसी को साहित्य में उन लोगों ने प्रधानता दी। यह भाग्य या नियति की विजय थी।<sup>११</sup> परन्तु अपने घर में सुख्यवस्थित रहनेवाले आर्यों के लिये यह आवश्यक न था—भारतीय आर्यों की निराशा न थी। कण्व रस था, उसमें दया महानुभूति की कल्पना से अधिक थी रसानुभूति। उन्होंने प्रत्येक भावना में अमेद, निर्विकार आनन्द लेने में अधिक सुख माना।<sup>१२</sup> कहा जा सकता है कि प्रसाद जी का यह दृष्टिकोण ऐतिहासिक घटनाओं और भौगोलिक परिस्थितियों पर निर्भर होने के कारण बहुत कुछ सत्य अर्थ है, भले ही पूर्ण सत्य न हो। साहित्य में परिस्थितियों का जो हाथ रहता है, उसे खरटे हुए इस दृष्टि की अवहेलना कदाचित् नहीं की जा सकती।

प्रसाद जी ने बताया है कि 'शैवागम के आनन्द सम्प्रदाय के अनुयायी रसवादी रस का दोनों सीमाओं शृंगार और शान्त में स्पर्श करते थे। यह शान्त रस निरन्तरम महोदधिकल्प समरसता ही है। किन्तु बुद्धि द्वारा सुख की खोज करने वाले सम्प्रदाय ने रस में शृंगार को महत्व दिया और आगे चलकर शैवागमों के प्रकाश में साहित्य रस की व्याख्या से सन्तुष्ट न होकर, उन्होंने शृंगार का नाम मधुर रस दिया। उज्ज्वलनीलमणि का सम्प्रदाय बहुत कुछ विरहोन्मुख ही रहा और भक्ति-प्रधान'<sup>१३</sup> भी।

अद्वैत सिद्धान्त का विरोधी होने के कारण ही प्रसाद जी भक्तिरस को रस नहीं मानते। कहते हैं "कदाचित् प्राचीन रसवादी रस की पूर्णता भक्ति में इसीलिये नहीं मानते थे कि उसमें द्वैत का भाव रहता था। इसमें रसभास की ही कल्पना होनी थी।"<sup>१४</sup> फिर भी भक्ति अद्वैतमूला हो सकती है, इसका प्रमाण स्वयं उन्होंने ही उपस्थित करते हुए कहा है। "आगमों में तो भक्ति भी अद्वैतमूला थी।"<sup>१५</sup> अतएव वस्तुतः भक्तिरस का विरोध वह स्वयं नहीं करते अगिष्ठ आचार्य पक्ष को ही प्रस्तुत करते हैं। इसी द्वैत पर आधारित होने के कारण उन्होंने मधुरा भक्ति में परक्रिया के महत्त्व का विचार किया है। जीव तथा ईश्वर की मित्रता के कारण ही परक्रिया प्रेम का महत्त्व स्थापित हुआ है, इसमें सभी एकमत हो सकते हैं। भक्तिरस पर बढ़ते हुए आनन्द के प्रभाव को उन्होंने समझाने हुए बताया है कि "विवेकवादी भागवत धर्म ने जब आगमों के अनुकरण में आनन्द की योजना अपने सम्प्रदाय के धार्मिक बन्धनों को तोड़ने

११—वही, पृ० ८४।

१२—वही, पृ० ८५।

१३—वही, पृ० ७८।

१४—वही, पृ० ७८।

१५—वही, पृ० ७८।



का प्रयोग प्रारम्भ किया। उनके लिये परमतत्त्व की प्राप्ति सासारिक परम्परा को छोड़ने से ही हो सकती थी। उन्होंने स्वीकार किया कि संसार में प्रचलित आर्य सिद्धान्त सामान्य लोकज्ञान दत्तत्व से परे वह परम वस्तु है, जिसके लिये गौलोक में लास्य-लीला की योजना की गई, किन्तु समग्र विश्व के साथ तादात्म्य वाली समरसता और आगमों के स्पन्दशास्त्र के ताण्डवगुरु विश्वभृत्य का पूर्ण भाव उसमें न था।<sup>१११</sup> अतएव उनका निष्कर्ष है कि 'आनन्द की भावना इन आधुनिक दार्शनिक, सत्य आदि—रसों में बिष्ट खल ही रही।'<sup>११२</sup>

इस प्रश्नों का समाधान उपस्थित करने के अतिरिक्त प्रसाद जी ने रसाभ्रय की समस्या पर भी प्रकाश डाला है और बताया है कि "रस विवेचना में सवित् का साधारणीकरण विवृष्ट है। कवि नट और सामाजिक में वह भ्रमेद भाव से एक रस हो जाता है।"<sup>११३</sup> इसने लिए उन्होंने अपनी ओर से विशेष तर्क अवश्य उपस्थित नहीं किये हैं, केवल आचार्यों के उद्धरणों से सहायता ली है। इतना अवश्य है कि पाश्चात्य समीक्षकों को पठ नर कवि अधवा नट में रस की घोषणा करके नई खोज करने का दावा करने वाला इसे देख कर अपनी दृष्टि को निर्मल अवश्य बना सकते हैं।

जिसे आचार्य शुक्ल ने रसानुभूति की मध्यम-कोटि कहा है उसका विचार करते हुए प्रसाद ने एक ही धक्के में उसे विप्लव करके रसाभास का सही दृष्टि कोण उपस्थित करते हुए कहा है रस में फलयोग अर्थात् अन्तिम सधि मुख्य है इन बीच के व्यापारों में जो सचारी भावों के प्रतीक हैं, रस की लोच कर उसे छिन्न भिन्न कर देना है। ये सब मुख्य रस वस्तु के सहायक मान हैं। अन्वय और व्यतिरेक से दोनों प्रकार में वस्तु निर्देश किया जाता है। इसलिये मुख्य रस का आनन्द बढ़ाने में ये सहायक मात्र ही हैं, वह रसानुभूति निम्न कोटि की नहीं होती।<sup>११४</sup> इस प्रकार की कोटि की कल्पना का कारण है चरित्र वैचित्र्य को प्रधान मानकर चलना। किन्तु प्रसाद जी का विचार है कि भारतीय दृष्टिकोण रस के लिये इन चरित्र और व्यक्ति वैचित्र्य को रस का साधन मानता रहा, साध्य नहीं। रस में चमत्कार ले आने के लिये इनको बीच का माध्यम सा ही मानता आया वर्तमान साहित्यिक प्रेरणा जिसमें व्यक्ति वैचित्र्य और यथार्थवाद मुख्य हैं—मूल में सशोधनात्मक हैं। कहीं व्यक्ति से सहानुभूति उत्पन्न करके

समाज का संशोधन है, और कहीं समाज की दृष्टि से व्यक्ति का। किन्तु दया और सहानुभूति उत्पन्न करके भी वह दुःख को अधिक प्रतिष्ठित करता है, निराशा को अधिक आश्रय देता है। भारतीय रसवाद में मिलन, अभेद सुख की सृष्टि मुख्य है। रस में लोकमगल की कल्पना प्रच्छन्न रूप से अंतर्निहित है। सामाजिक स्थूल रूप से नहीं, किन्तु दार्शनिक सूक्ष्मता के आधार पर। वासना से ही क्रिया सम्पन्न होता है, और क्रिया के सफलन से व्यक्ति का चरित्र बनता है। चरित्र में महत्ता का आरोप हो जाने पर, व्यक्तिवाद का वैचित्र्य उन महती लीलाओं में विद्रोह करता है। यह है पश्चिम की कला गुणनफल। रसास्वाद में वामनात्मतया स्थित मनावृत्तियाँ, जिनके द्वारा चरित्र की सृष्टि होती है, साधारणीकरण के द्वारा आनन्दमय बना दी जाती हैं, इसलिये वह वासना का संशोधन करने उनका साधारणीकरण करता है। इस समीकरण के द्वारा जिस अभिन्नता की रससृष्टि वह करता है, उसमें व्यक्ति की विभिन्नता, विशिष्टता हट जाता है, और साथ ही सब तरह की भावनाओं को एक धरातल पर हम एक मानवीय वस्तु कह सकते हैं। सब प्रकार के भाव एक दूसरे के पूरक बनकर, चरित्र और वैचित्र्य के आधार पर रूपक बनाकर रस की सृष्टि करते हैं। रसवाद की यही पूर्णता है।<sup>२०</sup>

फिर भी उन्हें यह स्वीकार है कि महाभारत तथा रामायण दोनों ही दुःखवादा काव्य हैं और रामायण के अनुकरण पर इस देश में भी बहुत से काव्य प्रायः आदर्श और चरित्र के आधार पर प्रथित हुए हैं। महाभारत अवश्य ही यथार्थवादी बना रह गया है।<sup>२१</sup> इसका कारण यही है कि भव्य काव्य में विवकवाद की प्रधानता रही है और मुक्तवा में तो बड़े प्रयत्न के पश्चात् ही रस की सिद्धि मानी गई है। भव्य तथा दृश्य का यही अन्तर है कि भव्य में महत्ता की ओर ध्यान दिया गया है और दृश्य ने लघुता को भी अपना लिया है। "नाटक में, जिसमें कि आनन्द पथ का, साधारणीकरण का, सिद्धांत था, लघुत्व में व लिये भी स्थान था। प्रकरण इत्यादि में जन साधारण का अवतरण किया जा सकता था, परन्तु विवेक-परम्परा के महाकाव्यों में महानों की ही चर्चा आवश्यक थी।"<sup>२२</sup> इस विवेक-परम्परा पर ध्यान रखा जाय तो सहज ही आज की कविताओं पर लगाय जानेवाले इस आरोप का कि उनमें बौद्धिकता की प्रधानता है रस की नहीं, समाधान हो सकता है। छायावाद काल में ही प्रसाद

जी ने जो बात कही है वह मानो नई कविता को भी समेटकर। उनका कथन है "वह नाट्य में अम्बन्तर की प्रधानता होती है, वह श्रम में वाह्यवर्णन की हो मुख्यता अपेक्षित है। यह बुद्धिवाद में अधिक सम्पर्क रखनेवाली वस्तु बनती है, क्योंकि आनन्द में अधिक ठसमें दुःखानुभूति की व्यापकता होती है और वह मुनाया जाता था, जनमर्ग को अधिकाधिक स्पष्टसिद्ध्यु, जीवन सपर्य में पटु तथा दुःख के प्रभाव से परिचित होने के लिये। नाटकों की तरह रसात्मक अनुभूति, आनन्द का साधारणकरण उसमें न था। घटनात्मक विवेचनाओं की प्रभाव-शालिनी परम्परा में उत्थान और पतन की कड़ियाँ जोड़कर महाकाव्यों की सृष्टि हुई थी, विवेकवाद को पुष्ट करने के लिये।"

प्रसाद जी के इस समस्त विवेचन पर ध्यान दें तो यह स्पष्ट हो जाता है कि उनका दृष्टि अत्यन्त निर्मल थी और वह अनुलिन तथा पूर्वग्रह हीन होकर सर्वत्र समालोचक का काम कर रहे थे। उन्होंने पारचात्य दृष्टि और पौरस्त्य दृष्टि में से न तो किमा को गलत रूप में देखा है, न उन्होंने अटपटा समन्वय प्रस्तुत करने की चेष्टा की है।

## “प्रसाद” के एकांकियों पर एक आलोचनात्मक दृष्टि

डा० रामचरण महेन्द्र एम० ए०, पी एच० डी०

जहाँ नाटककार “प्रसाद” की प्रतिमा बड़े नाटकों और कविता में देखी जाती है, वहाँ वह उनके एकांकियों में भी प्रकट हुई है। जिन दिनों “प्रसाद” अपने एकांकियों की रचना कर रहे थे, हिन्दी एकांकीकारों के सम्मुख कोई स्पष्ट आदर्श न था। वह सक्रान्ति काल था। कुछ तो पारसी रंगमंच का अभाव था, कुछ संस्कृत व नाटकों का स्वर सुन पड़ता था। “प्रसाद” जी ने हिन्दी एकांकी को भी एक नये प्रयोग के रूप में शुरू किया था। यदि हम यह जान लें कि हिन्दी नाटक की नींव बाबू हरिश्चन्द्र ने रखी थी, तो हमें यह मानना होगा कि “प्रसाद” जी ने हिन्दी नाटक को पुष्पित और फलित किया, कई प्रकार (Styles) के एकांकियों की रचनाकर एकांकी के नए रूप प्रस्तुत किये। उनके चारों एकांकी—१—सजन २—करुणालय (गीति एकांकी) ३ प्रायश्चित और ४—‘एक घूँट’ अपने ढंग के सर्वथा नवीन थे। शैली, की दृष्टि से वे नवीन दिशा के पथ प्रदर्शक बने। नई एकांकी शैली का वास्तविक प्रारम्भ प्रसाद जी के ‘एक घूँट’ (१९२६) से होता है। वर्तमान एकांकी की टेकनीक का प्रयोग पहला बार हमें इस बड़े एकांकी में देखने को मिलता है। वैसे प्रसाद जी के अन्य नाटकों की भाँति इस पर भी संस्कृत नाट्य प्रणाली का प्रभाव है। पर इसमें प्रसादत्व का रंग भी गहरा है।

“प्रसाद” की सर्वतोमुखी प्रतिभा का रंग उनके नाटकों में विशेष रूप से देखा जाता है। भारतेन्दु युग से चलकर प्रसाद-युग तक आते आते हिन्दी एकांकी में पर्याप्त परिपक्वता आई है। दूसरे शब्दों में हम यह कह सकते हैं कि भारतेन्दु जी के एकांकियों व प्रादर्शों का अत्यन्त विकसित और समृद्धिशीली रूप प्रसाद-कालीन एकांकी साहित्य में उपलब्ध हुआ है। भारतेन्दु-युगान्त एकांकी के प्रत्येक अभावों का निराकरण प्रसाद जी के एकांकियों में हुआ है। संक्षेप में प्रसाद के एकांकियों की विशेषताएँ कुछ इस प्रकार अंकित की जा सकती हैं :—

इनकी शैली कुछ तो संस्कृत नाट्यशास्त्र के अनुसार है, और कुछ

द्विजन्द्रलालराय की परम्परा से प्रभावित हैं। प्रारम्भ में नान्दी दिया हुआ है। इसके बाद हिन्दा न पुराने नाटकों की तरह सूत्रधार स्टेज पर प्रवेश करता है और यही से नाटक के अभिनय का आग्रह करता है। इस प्रारम्भिक वार्त्तालाप में नाटक न विषय में सूचना दे दी जाती है, अभिनय होना निश्चित होता है। अनेक दृश्यों में कथावस्तु बँटकर फैल जाती है। अन्त में भरत वाक्य का प्रयोग किया जाता है। पद्यों का प्रचुर प्रयोग है।

निम्न एकांकियों में पद्यों का प्रयोग है या जो गाति एकाकी हैं, उनमें प्रायः सस्कृत के छन्दों की अपेक्षा की गई है। प्राचीन सस्कृत नाटकों में जो पद्य प्रयुक्त हुआ करते थे उनका उपयोग इन नाटकों में भी पाया जाता है। इससे यह सिद्ध होता है कि प्राचीन गद्य पद्यमय एकांकियों के प्रति “प्रसाद” जी की सहानुभूति थी। या तो इसका कारण तत्कालीन परिपाटी थी, अथवा जनता का रुचि का तत्कालीन था। खड़ी बोली गद्य के भीतर पद्य व्रतमाया में रस दिये गए हैं। पात्रों के कथोपकथन भी कहीं कहीं पद्य में आ गए हैं। इससे स्पष्ट है कि यद्यपि प्रसाद का नई शैली के प्रयोग कर रहे थे, किन्तु पुरानी परिपाटी से मुक्त नहीं हो पाये थे।

इनमें प्राकृतिक वर्णन काफी है। प्रकृति के मौन्दर्य के प्रति प्रसाद जी का ममत्व रहा है। कुछ पद्यों में उन्होंने प्रकृति का वर्णन सस्कृत में काशीदास और हिन्दा में तुलसीदास की शैली पर किया है। छन्द में सर्वत्र मर्यादा है।

कथानकों के प्रति नाटककार “प्रसाद” के मन में कोई ममत्व प्रतीत नहीं होता। कथानक गटे हुए या खुले नहीं हैं। कथा माग में तीव्रता कम है।

कुछ तत्त्व ऐसे भी हैं निम्नमें “प्रसाद” जी पुरानी सस्कृत परिपाटी से प्रभावित हैं और नवीनता का स्थापन कर सके हैं। उदाहरण के लिये सस्कृत नाटक शास्त्र के विरुद्ध इन एकांकियों में नहीं कही यंत्रित दृश्य भी आ गये हैं। जैसे “प्रायश्चित्त” (१९१४) एकाकी में जयचन्द से आत्म हत्या कराई गई है। भाषा शुद्ध मजा हुआ है।

“प्रसाद” जी का “मञ्जन” एकाकी उनके प्रवास काल (सन् १९१५ ई० तथा पूर्व) की रचना है। इसका निर्माण काल सन् १९६७ (सन् १९१०) है। ‘मञ्जन’ उनका प्रथम मौलिक एकाकी नाटक है, जिसमें प्राचीन और नवीन दोनों नाट्य शैलियों का सम्मिश्रण पाया जाता है। इस एकाकी से हम उनके

प्राचीन से अर्वाचीन की ओर उत्तरोत्तर विकास की प्रथम अवस्था का परिचय मिलता है।

“सज्जन” लगभग बीम पृष्ठों का एकाकी रूपक है। शैली की दृष्टि से यह रचना संस्कृत तथा पुरानी हिन्दी नाटकीय पद्धति पर है। इस रूपक का प्रारम्भ नान्दी से होता है। पुराने हिन्दी नाटकों की तरह सूतधार स्टेज पर आता है और नटी से नाटक के अभिनय का आग्रह करता है। दोनों के कथोपकथन में सज्जनता का प्रसंग आ जाता है। सज्जनता क्या है? सज्जनता का आदर्श कैसा होना चाहिए?—इसका सकेत हो जाने पर वह अपनी परनी से “सज्जन” नाटक का खेलना तय होता है। इसके अनन्तर दुर्योधन की समा दृष्टिगोचर होती है और नाटक चलने लगता है। पारसा प्रणाली के नाटकों की भाँति ‘सज्जन’ रूपक में प्रसाद जी ने पद्यों का पर्याप्त प्रयोग किया है। जहाँ पात्र आवेशमय स्थिति में होता है, वहाँ वह गद्य में बोलना छोड़कर पद्य में बोलने लगता है। पद्या का शैली बहुत कुछ संस्कृत परिपाटी की है। उस युग के अनेक नाटक आदर्शवाद से बोधिल्ल हैं। उसी प्रकार के नीति के तत्त्व निकालने की चेष्टा “सज्जन” के प्राकृतिक वर्णनों में पाई जाती है। पुरानी परिपाटी के हिन्दी एकांकियों में जैसे खड़ी बोली गद्य के भीतर पद्य ब्रजभाषा में होते हैं, ऐसे कुछ प्रयोग “सज्जन” में पाये जाते हैं। इस रूपक के कथोपकथन सरल, साद और सहित है, कार्य व्यापार (Action) की न्यूनता नहीं है। यह प्रारम्भिक रचना एक प्रयोग मान ही समझनी चाहिए। एकाकी के विकास की दृष्टि से यह भा हमें नवीता की ओर सकेत करती हुई प्रतीत होती है। अभिनय की उद्भावना और कथोपकथनों की सुस्ती आधुनिकता की सूचक है।

आगे के एकांकियों में उनकी एकाकी-कला का कुछ और विकास हुआ है। नान्दी का कार्य प्रथम दृश्य से लेना प्रारम्भ कर दिया है। प्रसाद जी का दूसरा एकाकी “करुणालय” सन् १९६६ (सन् १९१२) में रचा गया था यह एक गानि एकाकी (Lyrical one act play) है विषय तथा समस्या की दृष्टि से इसे हम वैदिक काल की विशृंखल कर्म भावना पर एक करुण व्यंग्य कह सकते हैं। आकार की दृष्टि से यह एक छोटा सा दृश्य नाट्य है, जो तुकात विहीन भाविक छुदा में लिखा गया है। कथानक हरिश्चन्द्र और उनके पुत्र रोहित से सम्बन्धित है। नाटक का सपर्यय स्थल वह है, जहाँ महाराज हरिश्चन्द्र व मन में कर्तव्य भावना और पुत्र स्नेह में संघर्ष होता है। >

एक आलोचक ने 'कल्याण' के विषय में सत्य ही लिखा है कि 'इस नाटक में गीतिनाट्य के प्राण तत्त्व—मानसिक संघर्ष—का बड़ा दुर्बल प्रयोग है। हरिश्चन्द्र की कर्तव्य भावनाओं और पुत्र प्रेम के बीच संघर्ष बड़ा शिथिल है। लगभग नहीं के बराबर है। हाँ, रोहित की जीवन-लालगा और पिता के प्रति कर्तव्य के मध्य जो संघर्ष हुआ है, उसमें कुछ दम है, विद्रोह की शक्ति है शास्त्रीय दृष्टि से प्रभाव एवम् ढुँढ़ भी निकाला जाय, परन्तु वह भी बड़ा क्षीण है। फिर भी नाटक कवित्व से शून्य नहीं है। प्रथम दृश्य में ही प्राकृतिक सौन्दर्य की कोमल अभिव्यञ्जना मिलती है। माया मजी हुई तथा शुद्ध है, छन्द की गति में नर्पण ही मन्थरता है। इस भीति नाट्य में कविवर "प्रसाद" के प्रसादत्व की झलक भर है।"

"चित्राधार" के एकाकी प्रसाद जी ने बीस वर्ष की आयु में लिखे थे। इन पर भी उनकी उद्योगमान प्रतिभा की छाप है, पर यह उतनी सफल रचनाएँ नहीं हैं, जितनी उनकी बाद की रचनाएँ रही हैं। "एक घूँट" नामक एकाकी ही ऐसी रचना है, जिसे हम एक नई शैली का अग्रदूत मान सकते हैं। 'एक घूँट' का स्थान महत्त्वपूर्ण है, क्योंकि हिन्दी एकाकी के विकास की दृष्टि से यह एकाकी अपना ऐतिहासिक महत्त्व रखता है। एकाकी की टेकनीक का पूर्ण निर्वाह "एक घूँट" में पाया जाता है।

प्रो० नन्दगुणरत्न अवस्थी के शब्दों में, "एक घूँट" एक साहित्यिक पुण्य है, जिसका रसास्वादन विद्वान, तर्कशील, और गम्भीर पाठक ही कर सकते हैं। चूँकि प्रसाद जी के नाटक विद्वानों के लिए विशेषरूप से लिखे गए मालूम होते हैं, उन पर दुरुहता का आरोप लगाना व्यर्थ सा प्रतीत होता है। अभिनय के अनपयुक्त होने पर भी स्थान स्थान पर अभिनय का पूर्व आयोजन "एक घूँट" एकाकी में है।" डाक्टर सत्येन्द्र के अनुसार "प्रसाद" का "एक घूँट" हिन्दी एकाकियों के विकास की द्वितीय अवस्था का अग्रणी है। यह अवस्था सन् १९८६ सन् (१९२६) से प्रारम्भ हो कर १९३८ तक मानी जानी चाहिये। प्रसाद का "एक घूँट" सन् १९८६ में प्रकाशित हुआ था हिन्दी एकाकी की दूसरी अवस्था इसी से प्रारम्भ हुई, मानी जानी चाहिए।

१. "एक घूँट" समस्या प्रधान एकाकी है। इसमें प्रेम समस्या का निदान है। नाटककार एक प्रश्न ले कर चलता है। वह प्रश्न है, सच्चा प्रेम कितनों से हो सकता है? इनका उत्तर जो अन्त में स्पष्ट हो जाता है, वह यह है, 'प्रेम

के अखण्ड स्रोत को एक ही दिशा में बहाकर एक ही नेत्र तक पहुँचाकर प्रेम कृत कार्य होना है। सर्वोन्मुखी प्रेम को एकोन्मुखी बनाना साधु धर्म की उपासना भावना की चरम सीमा तो है ही, समाज धर्म का भी इससे पूर्ण प्रतिष्ठा होती है।” प्रमुख पात्रों बनलता पति क उपेक्षा मात्र से व्यथित है, किन्तु फिर भी आनन्द के इस उपदेश को कि “विश्व का समस्त अभिव्यक्ति को समान भाव से प्रेम करो” वह निस्मार देखती है। प्रेम को अपने पति में केन्द्रित करने से उसे बड़ा कष्ट है, किन्तु आनन्द के तर्कों को वह मित्या ही पानी है। एकाकी के अन्न में हृदय की विजय होती है। और प्रेम की विरोधोन्मुक्तता में ही सुख शान्ति है, प्रमाणित हो जाता है। इसी दार्शनिक और सामाजिक गुल्मी को सुलभाने के लिए दोनों पक्षों के तर्क उपस्थित कर दिये गए हैं।

चरित्र चित्रण की दृष्टि में भी ‘एक घूँट’ सफल है। नाटककार ने आठ पात्र लिए हैं। आनन्द प्रमुख पात्र है। वह विचारों का पुलन्दा है। बहुधैर्य दुर्दुर्बल नामक दलील में विश्वास करता है, विद्वान्वाद विवाद पटु, विचारशील, गम्भीर युवक है, स्वतन्त्र प्रेम का प्रचार उसका प्रिय है। उसका तार्किक बुद्धि के समस्त सब हारते जाते हैं। ऐसा प्रणीत होना है मानों स्वयं “प्रसाद” जो का बौद्धिक और तार्किक रूप आनन्द के माध्यम से प्रकट हो गया है। इस पात्र को उन्होंने बड़ी कुशलता से गढ़ा है। आनन्द के मुख से जो जो सिद्धान्त वाक्य, या वाद विवाद कराये गए हैं, वे बड़े मामिक बन पड़े हैं, कुछ नवीन तर्कों पर भी प्रकाश डाला गया है। उदाहरण के लिए एक स्थल लागिए। इससे आनन्द की बुद्धि, विवेक, और चिन्तन शक्ति स्पष्ट है —

आनन्द — विश्व-चेतना के आकार धारण करने की दृष्टि का नाम जीवन है। जीवन का लक्ष्य मौ-दर्शन है, क्योंकि आनन्दनयी प्रेरणा, जो उस खेड़ा या प्रयत्न का मूल रहस्य है, अपने आत्म भाव में निर्विशेष रूप से, रहने पर सरल हो सकती है। दृढ निश्चय कर लेने पर उसका सरलता न रहेगी। अपने मोह-मूलक अधिकार के लिए वह भगडेगी।”

आनन्द की कुछ उक्तियों में कवित्व का छटा भी है। चूँकि एक दार्शनिक जैसा उसका व्यक्तित्व है, इसलिए उसे गम्भीर बातें तो कहनी हों च हिए, पर फिर भी उनमें कवित्व का अंश है, देविए:—

अपने काल्पनिक अभाव, शोक, ग्लानि और दुःख के कज्जल आँसों के आँसू में धाल कर सृष्टि के सुन्दर कान्तों को क्यों कनुनित करें ?



## अथवा

“यह जो दुःखदवाद का पंचड़ा सब धर्मों ने, दार्शनिकों ने गाया है, उसका रहस्य क्या है ? डर उत्पन्न करना । विभीषिका फेलाना, डिमसे स्निग्ध-गभीर जल में अबोध गति से तैरने वाली मछली सी विश्व सागर को मानवता चारों ओर जल ही जल देखे, उसे जल न दिखाई पड़े । वह उठा हुई सकुचिन सी, अपने लिए सदैव कोई रक्षा की जगह खोजती रहे । सबसे भयभीत सबसे सशक्त ।”

अन्य पात्रों में प्रेमलला आश्रम की अविवाहिता बालिका है । बनलता आश्रम के कवि रसाल की गृहिणी है । उसका प्रेम रसाल के प्रति बड़ा गम्भीर है, किन्तु रसाल अपने वाक्य में इतना झूठा रहता है कि उसे प्रेम से कोई प्रयोजन नहीं, बनलता विरह से व्यथित होकर भी कुछ कुछ विनोद प्रिय है व्यस्य का भी प्रयोग करती है । चँदुला विदूषक है । उसका विनोद जन-साधारण का मन बहलाव करता है । इस प्रकार कई प्रकार के पात्रों का विश्लेषण इस एकाकी में प्रस्तुत किया गया है ।

प्रसाद जी मूलतः एक कवि हैं । उनके कवि हृदय की भलक इस एकाकी में भी स्थान स्थान पर फूट पड़ी है । इस एकाकी में भी कवित्व की छाप है । गीतों का बाहुल्य इस एकाकी का एक आकर्षण है । यह कवि हृदय की सरसता और रसात्मकता का परिचय देता है । “एक घूँट” का प्रारम्भ ही एक मधुर गीत से होता है, जो एकाकी की मूल समस्या पर प्रकाश डालता है—

“खोल तू अब भी खोल खोल  
जीवन उदधि हिलोरें लेता, उठती तहरें खोल ।  
धुवि की किरनों से क्षित जा तू,  
धमृत भरी मुख से मिल जा तू,  
इस अनन्त स्वर मे मिल जा तू, वाणी मे मधु खोल ।

इस गीत के अर्थ पर यह नाटक चलता है । सापेक्षिक रूप में इस गीत में बन्धनों को खोल देने की ओर सन्नेत है । इसी प्रकार “एक घूँट” के अन्य मधुर गीत जैसे “जीवन बन में उजियाली है” तथा “जलधर का माला” भी सापेक्षिक हैं । इनमें प्रसाद जी के काव्य में पाई जाने वाली रहस्यवाद की भलक है । यह रहस्यवाद कभी कभी गीत के भाव में दुरुहता उत्पन्न कर देता है और

साधारण पाठक के लिए गीत की अवोध और कठिन बना देता है। रस परिपाक में दुःखता आ जाती है जैसे —

“जलघर की माता  
धुमड रही जीदन घाटी पर—जलघर की माता  
छाया लतिका कपती घर-घर—  
गिरे कामना कुज हहर कर  
अवत में हूँ उपत रही भर—रह बरणा वाला  
घोवन ले आलोक किरन की,  
दूब रही अभिलाषा मन की,

नाटक का अन्त भी एक गीत द्वारा ही होना है, जिसमें नाटक का लक्ष्य स्पष्ट किया गया है—“प्रेम के अखण्ड स्रोत को एक ही दिशा में बहाकर, एक ही केंद्र तक पहुँचा कर, प्रेम इतकाय जाना है।” गीत की अन्तिम पंक्ति देखिए—

तब लतिका मिलते गले  
सकते कभी न छूट।  
उसी लिंग्य छाया तले,  
वी लौ न एक घूँट॥

तात्पर्य यह है “प्रसाद” जी का “एक घूँट” एकाकी एक उच्चकोटि का साहित्यिक नाटक है। यहाँ जीवन की विनोद और कान्दपूर्ण झोंकी मिलती है और उत्कृष्ट कोटि के हलके रेखाचित्र। नई शैली के वास्तविक हिन्दी-एकाकी का प्रारम्भ प्रसाद जी के इसी एकाकी से होता है यद्यपि सत्कृत शैली का प्रभाव भी है। वर्तमान टेक्नीक का इस एकाकी में पूरा निर्वाह हो गया है और इसी कारण यह एक नई दिशा का अग्रदूत है।

जिस युग में ‘प्रसाद’ जी ने एकाकियों के प्रयोग किये थे, हिन्दी नाटक पर बंगाली नाट्यकार द्विनेन्द्रलाल राय के अग्रजों से प्रभावित नाटकों का प्रभाव बहुत अधिक पड़ चुका था। प्रसाद जी ने अपने कई नाटकों में द्विनेन्द्रलालराय की रचना पद्धति, कृत्रिम भावात्मकता, अस्वामाधिक बाहिरग, स्वगत में अति रंजित भावनिवेश और कुछ असम्भावनाओं का भी अनुकरण किया है। उन पर द्विनेद्र के माध्यम द्वारा शेक्सपीयर का प्रभाव स्पष्ट है।

## प्रसाद के नाटकों का सौष्ठव

—डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा एम० ए०, डी० लिट

‘प्रसाद’ में जब आधुनिक नाटककार का रूप अपने को सबार-सजा रहा था, जब उसमें नाट्य रचना की स्फूर्ति उत्पन्न हो रही थी और जब भावी श्रेष्ठ नाटककार का जन्म हो रहा था, उस समय की नाटकीय रचनाओं को प्रभावित करने वाली समस्त वस्तु-स्थिति का आकलन आवश्यक है—यदि प्रसाद के नाट्य रचना-विधान का सौष्ठव समझना अभीष्ट हो। बीसवीं शताब्दी के प्रथम दशक में भारतेन्दु कालीन नाटकों की चर्चा फैली हुई थी और उस युग के कुछ प्रतिनिधि इस समय भी रचना में प्रवृत्त थे। राधाकृष्णदास, किशोरीलाल गोस्वामी, अम्बिकादत्त व्यास, बालकृष्ण मट्ट, अयोध्यासिंह उपाध्याय आदि ऐसे विशिष्ट लेखकों के नाटकों का प्रणयन चल रहा था। इसमें मूलतः नूतन उद्भाषना का अभाव या ही मानना चाहिए। विषय प्रवृत्ति और रचना विधान के विचार से। जो पद्धति भारतेन्दु युग में सुगठित और गृहीत हो चुकी थी उसी का विलास और विहार इस समय तक चला आ रहा था। इसकी समाप्ति पस्तुत उस समय से माननी चाहिए जब से जयशंकर प्रसाद की नाट्य कृतियों की ओर लोग आकृष्ट होने लगे—यों तो राधाकृष्णदास का महाराणाप्रताप नाटक नूतन युग का संकेत दे चुका था। परन्तु यह पेशल सूचना मात्र था।

प्रसाद के आरम्भिक दिनों की साहित्यिक वस्तुस्थिति की यदि परीक्षा की जाय तो कुछ ऐसी विशेषताएँ दिखाई पड़ेगीं जिनका स्पष्ट प्रभाव प्रसाद के नाटकों पर लक्षित होता है। संक्षेप में उनका कथन यदि किया जाय तो तीन प्रमुख बातें मिलेंगी। (१) भारतेन्दु काल का प्रभाव—इसके भीतर विषय चयन की सकीर्णता थी, अर्थात् कुछ चुने हुए विषयों पर ही उस समय नाटक लिखे गए थे। उनमें रचना विधान में प्राचीन मायताओं के साथ नए प्रयोगों का भी पर्याप्त स्वागत था। इस स्वागत की प्रेरणा के खेत में नवागत भगला व नाटक, यदाकदा अनुदिन होने वाले मिलायनी नाटक और रंगमंच पर दिखाई जाने वाली कुछ वृत्तियाँ—जिनकी उस समय तक अधिकृता तो नहीं थी पर प्रयोग

अवश्य आरम्भ हो चुका था। (२) संस्कृत के प्राचीन नाटककारों और शास्त्र निर्माताओं का प्रभाव निरन्तर अध्ययनशील प्रसाद में जिस सांस्कृतिक चेतना का संगठन हुआ था और जिस प्रकार के काव्य-सर्जना में उनकी आन्तरिक अनुरक्ति गुप्त हुई थी, वह मूलतः सस्कृत की परम्परा थी। आरम्भ की यथार्थ स्थिति यह थी कि एक ओर प्रसाद नाट्य शास्त्र सम्बन्धी सस्कृत के ग्रन्थों का अध्ययन करते चलते थे उनके व्यंग्य-पद का पूर्ण आभोग करने वाले प्राचीन नाटककारों की विविध प्रकार की कृतियों का निरन्तर अनुशीलन करते रहते थे, दूसरी ओर अपने समय तक लिखी गई हिन्दी की नाट्य रचनाओं की ओर भी उनकी तत्पर जागरूकता आकर्षित थी, साथ ही समय-समय पर रंगमंच पर अवतरित होने वाले नाटकों को भी वे देख लेते थे। इस प्रकार अपने भीतर निर्मित होने वाले नाटककार के स्वरूप को प्रसाद जा निरन्तर अध्वन बनाने में सचेष्ट थे और यही कारण है कि उनमें युग निर्माता की सम्पूर्ण मज्जा पूर्ण-तया झुट्टि मिलती है। (१) अपने युग की मानूहिक चेतना का प्रभाव— मारतेन्दु ने जीवन काल में पूर्व ही भारतीय विदेशी शासन-सत्ता के विरुद्ध असह्य और आशका फैल चली थी और समय-समय पर प्रत्यक्ष एवं प्रच्छन्न दोनों ढंग के विरोध सामने आने लगे थे। सन् १८५७ का प्रथम स्वान्त्र्य युद्ध इसका प्रत्यक्ष रूप था। प्रच्छन्न-पद्धति तो उस समय के सभी लेखकों की रचनाओं में समान रूप से प्राप्त होती है। अंगरेजी राज के स्वार्थलिप्सा और भारत विरोधी नीति की निरन्तर मर्तना साहित्य के माध्यम से होती रही। आगे चलकर सन् १८८५ में तो फिर कांग्रेस का जन्म हो ही गया था और सन् १९०५ तक आते बंगमग आन्दोलन के रूप में उक्त विरोध की सक्रिय अभिव्यक्ति सामने आ गई। युग द्रष्टा महाकवि प्रसाद पर इस उद्वुद्ध राष्ट्रीय-चेतना का पूरा प्रभाव पड़ा था। भारतीय सस्कृति से प्रति अगाध भ्रष्टा और नवोत्थित राष्ट्र भावना के प्रति अश्रुतिहत विश्वास ने प्रसाद के साहित्य स्वरूप का परिष्कार पूरा कर दिया था। इसका प्रभाव उनकी आरम्भिक कृतियों में सर्वत्र दिखाई पड़ता है।

प्रथम प्रभाव का परिणाम प्रसाद की प्रारम्भिक कृतियों पर यह पड़ा कि मारतेन्दुकाव्यीन विषय-व्ययन की परिधि के बाहर निकलकर उन्होंने सुन्दर अतीत की ओर देखा, प्राचीन भारत की मलक को नूतन परिधान के साथ नूतन पलक पर उतारा। भारतीय जीवन की मन्यता, सांस्कृतिक गठन की गरिमा, और आध्यात्मिक जाग्रति की अनन्यता उनकी कविता में और नाटक

आदि रचनाओं में सर्वत्र मिलती है। उनके नाटकों में तो यह मूल प्रेरणा का कारण बन गया है। भारतेन्दु कालीन नाट्य रचना विधान के अनिश्चित क्रम का भी परिष्कार प्रसाद ने किया है। सविधानक सौष्ठव के विचार से तो प्रसाद प्रथम श्रेष्ठ कलाकार थे जिन्होंने उसके कलात्मक जटिल और शास्त्र सम्मतस्वरूप को सुनिश्चित ढंग से अलङ्कृत किया। इस प्रकार काय मूर्जना के क्षेत्र में सुधार-परिष्कार सम्बन्धी अनेक सफल प्रयाम प्रसाद ने प्रस्तुत किए। माथ ही अपने युग की अज्ञा विदेशी विभिन्न साहित्यिक गतिविधि और मित्र मित्र रचनाओं से प्राप्त प्रभावों को भी उन्होंने अपने में एकत्र कर लिया था। उनमें कुछ तो स्वस्थ प्रभाव थे जैसे—त्रिचायेग, जटिल वस्तु विन्यास, व्यक्ति वैलक्षण्य से आभूषण पात्रा की सृष्टि, सवाद मौख्य आदि। इसी तरह कुछ अस्थस्थ प्रभाव भी उनमें प्रवेश कर गये थे जैसे—आत्महत्याओं की बाढ, स्वगत भाषण की प्रवृत्ति आदि।

द्वितीय प्रभाव जिसने अत्यधिक रंगीनी उत्पन्न की थी, प्रसाद की कृतिओं में वह था सृष्ट-साहित्य का। सृष्ट ने श्रेष्ठ काम्यों में सामान्यतया प्राप्त पदावली, उक्ति भागमा और आलंकारिता से प्रसाद बहुत प्रभावित थे। निरन्तर उन्हीं का अनुशीलन करते रहने से उनकी कथन प्रणाली और उक्तियों की छाया प्रसाद पर पड़ी है इसका विवरण और प्रमाण उनकी कविताओं में बराबर मिलता है। उनमें नाटकों में व्याप्त स्वच्छन्द कायस्थ की अधिकता का भी मुख्यतः यही कारण था। सृष्ट व नाटकों की तरह प्रसाद में क्लिष्ट अलङ्कृत पद विन्यास का बाहुल्य कुछ असृष्ट लोगो की बहुत गटकता है। इन लोगों को प्रसाद का न तो अमृत व सरोवर में स्पर्श कमल तिलना वसन्द है न अती प्रिय जगत् की नखन मालिनि निशा का विहार। पर वस्तुतः परम सत्य यही है कि सृष्ट नाटकों की काय पद्धति ही प्रसाद की अधिकारिक भित्ति है। उन्हा में प्रसाद का प्रसादत्व निवास करता है और वही उनमें नाटकों में प्राण का संचार करती है। यदि उस हटा दिया जाय तो इन कृतियों का जैसे सारसर्ग्य ही अमृत हो जायगा और वे आभूषण परिधान विहिन सुंदरी की तरह अदृक्चकर प्रणीत होगी। कायत्व व अनिरित नाट्यशास्त्र विषयक बाध का पर्याप्त प्रभाव प्रसाद पर था। साधारण रूप में तो इनकी अभिव्यक्ति उनके विविध नाट्य तत्वों के संयोजन में मधुर ही दिखाई पड़ता है पर सविधानक सौष्ठव में उनका सूक्ष्म विहार विशेष रूप में दिखाई पड़ता है। उनके वस्तु प्रसार के भीतर विविध कार्यावस्थाओं, अर्थ प्रवृत्तियों, सवियों, कायोदात्तों

आदि की सिद्धि इस बात का बलिष्ठ प्रमाण है। ये अनजान में और आकस्मिक रूप में आ गई है—ऐसी बात नहीं स्वीकार की जा सकती। निश्चय ही इसकी स्थापना बड़ी मामूली से की गई है और इनका प्रयोग विधिवत् एवं सोद्देश्य है।

तीसरा प्रभाव युग धर्म सम्बन्धी है, जिसका स्वरूप प्रसाद की समस्त क्रियाओं में समान रूप से दिखाई पड़ता है। चाहे नाटकों में देखें चाहे कविता के क्षेत्र में—प्रसाद सर्वत्र अपने युग की आकांक्षाओं और प्रेम श्रेय दोनों की अभिव्यक्ति करते चले हैं। इनमें युग धर्म के प्रति प्रसाद की सच्चाई और भ्रष्टाचार का पूरा पता लग जाता है। अपने इस गुण के द्वारा ही कवि और साहित्यकार अपने युग का प्रतिनिधित्व कर मरने में पूर्णतया सक्षम बनता है। माथ ही अपने युगानुरूप भावनाओं एवं आदर्शों की अतीत क अंतराल में बिगड़ा दिखाकर वह एक ओर तो सिद्ध करता है कि हमारा परम्परा सुस्थिर और विकासोन्मुख है और दूसरी ओर वह यह भी दिखाना चलता है कि मूल मानव-वृत्ति या आधारित रूप में विभिन्न युगों में एक ही मुखरित होती है और काल भेद से ऊपर है। हम विरन्तन वृत्तियों के यथार्थ स्वरूप को पहचानना और काव्य की व्यवहार भूमि में उन्हें उचित रूप में सुसज्जित करके स्रष्टा के अन्तःकरण में प्रेरणा का संचार करना धृष्ट या कवि कर्म का प्रधान लक्ष्य है। इस विचार से प्रसाद की क्रिया एक-से एक सुन्दर और महत्त्वपूर्ण है। अतीत की पृष्ठभूमि पर सामयिक समस्याओं का चित्रण उसमें बड़ी सफलता से हुआ है।

यहाँ इस विषय के दो उदाहरण प्रस्तुत होंगे। 'कामायनी' के संघर्ष सर्ग की पूरी स्थापना के मातृ से बामना शताब्दी का वातावरण झलकता मालूम पड़ता है। शासक और शासित का, व्यक्ति और समष्टि का जो संघर्ष आज हमारे सामने आया है यह अपने में सनातन और सत्य है। जहाँ एक से दो और दो से तीन हुए कि संघर्ष और द्वन्द्व का योग सघटित हुआ। इसी द्विधात्मकता और संघर्ष से तो सृष्टि की गतिशीलता उत्पन्न बनती है। उन सर्ग में समस्त आधुनिक बुद्धिवादी विवृत्तियों का प्रतिबिम्ब मिलता है और आज के यात्रिक जीवन की विषम परिस्थितियों का मा चित्रण यथाक्रम जा गया है। 'कामायनी' के मातर के ये सभी विवरण उनके रचना काल का पूर्ण अभिज्ञान करा सकते हैं। इसी तरह 'चन्द्रगुप्त' नाटक में चाणक्य अपने शिष्यों को उपदेश देता है कि वे मालव-मागध की संकुचित भूमि से ऊपर उठकर भारतवर्ष को एक राष्ट्र और अपना राष्ट्र

मानकर चलें तभी उद्धार हो सरेगा। इसी तरह नन्द की धर्म नीति की जो मतसना की गई वहा मिलती है, इसमें अंगरेजों की भेद नीति का स्पष्ट प्रतिबिम्ब है। नन्द बौद्ध और वैदिनों में भेद-बुद्धि उत्पन्न कर अपना राष्ट्र उल्लू सीधा करता दिनाया गया है वैसे अंगरेज यहाँ हिन्दू और मुसलमानों को लड़ाकर अरना पक्ष दृढ़ बनाने रहे। देश को जगाने के लिए अलका का हाथ में भरठा लेकर समवेत हर स उद्बोधन गीत गाने चलना भी ३० सन् १९३१ राष्ट्रीय आन्दोलन का जोषित रूप ही है। इन्हीं दृष्टांतों की तरह ग्रन्थ अनेक बातें कह कर यह सिद्ध किया जा सकता है कि प्रसाद में उत्तमकाटि की युगानुरूपता विद्यमान थी। इस प्रकार स्वीकार करना होगा कि अतीत की पृष्ठभूमि पर आधुनिकता की स्थापना का क्रम प्रसाद साहित्य में बड़ी सजीवता से हुआ है।

---

## प्रसाद के नाटक और रंगमंच

डॉ० राजकुमारी त्रिवपुरी एम० ए०, पी एच० डी०

विचारान्तर्गत प्रश्न के दो मुख्य पहलू हैं—(१) प्रसाद के नाटक हिन्दी रंगमंच की दृष्टि से कहाँ तक सफल अथवा असफल कहे जा सकते हैं ? (२) रंगमंच पर सफलतापूर्वक खेले जाने वाले नाटकों में प्रसाद के नाटकों की गणना हो सकता है अथवा नहीं ।

प्रथम प्रश्न का उत्तर स्पष्ट है । हिन्दी रंगमंच नाम का कोई रंगमंच है ही नहीं । भारतीय रंगमंच के उद्भव और विकास का सन्तुष्ट म तान भागा म विभाजित किया जा सकता है (अ) वह रंगमंच जो संस्कृत नाटकों के अभिनय का रंगमंच था और जिसकी संभावना राजपरिवारों अथवा विशिष्ट अभिजात वर्ग तक अन्तर्निहित थी । गुप्त साम्राज्य के समय यह रंगमंच अपनी चरम सीमा तक पहुँच चुका था और मुसलमानों के राज्य तक लगभग सभी रूपों में यह विनष्ट हो गया । (आ) यह जन साधारण का लोक रंगमंच था । जो मुसलमानों के राज्य काल में उनकी धार्मिक कट्टरता के कारण नगरों से प्रायः दूर बस्तियों में सामान्य जनता के मनोरंजनार्थ रामलीला, रास लीला अथवा नाटकी आदि के रूप में विकसित होता रहा । इस रंगमंच ने लोकप्रिय रास, पयाल, साग, याना आदि ही दिये, साहित्यिक योगदान से यह वंचित रहा । (इ) अंग्रेजों के राज्य-काल में तीसरे रंगमंच का प्रादुर्भाव कलकत्ते में हुआ । इसी के फल स्वरूप पारसी रंगमंच का भी अभ्युदय हुआ जो प्रधानतः व्यावसायिक था तथा गम्भीर रुचि के विकसित करने में असमर्थ था । सस्ते, प्रहसन, लच्छेदार लिच्छवी भाषा, उत्तेजक नाच गीत तथा चमकते दमकते पदों और बेश भूषा इसके प्रधान लक्षण थे ।

भारतेन्दु ने इसी रंगमंच के विरोध में हिन्दी रंगमंच की स्थापना का प्रयत्न किया । सन् १८६१ में 'बनारस थियेटर्स' में शीतलाप्रसाद लिखित 'जानकी मंगल' नाटक खेला भी गया, स्वयं भारतेन्दु लिखित 'हरिश्चन्द्र' तथा अन्य नाटकों का अनेक बार अभिनय हुआ परन्तु उसका सतत प्रयत्न सफल नहीं हुआ । आज भी हिन्दी रंगमंच की वही स्थिति है ।



अतएव किसी रंगमंच के आधार पर प्रथम प्रश्न का उत्तर दिया जाय ? स्वयं प्रसाद जी ने सामने भी यही प्रश्न रहा होगा और वस्तु स्थिति को समझते हुए भी उन्होंने क्रम पूर्वक अपने नाटकों का रचना स्पष्ट नहीं की। हिन्दी रंगमंच के इस दार्ढ्य के कारण यह प्रश्न निरर्थक हो जाता है और विनम्रतापूर्वक कहा जा सकता है कि वर्तमान अस्थिर रंगमंच को हिन्दी का रंगमंच मानकर जो विवेचन इस प्रश्न का उत्तर देते हैं तथा प्रसाद जी के नाटकों को असफल कह देते हैं, उनका निर्णय न्याय संगत नहीं है।

अब दूसरा प्रश्न लीजिये : रंगमंच तो तीन ओर से परिवेष्टित प्रकोष्ठ जैसी वस्तु है जो लगभग २०, २२ फुट लम्बा और १८, २० फुट चौड़ा होता है। इसमें सामने का भाग खुला और शेष दीवारों से घिरा रहता है। यदि प्रकोष्ठ जिस समय परिकल्पक (Designer) द्वारा रंगशिल्प की योजनाओं से परिपूर्ण हो जाता है और अभिनेय नाटक की कथा वस्तु तथा घटना चक्र के विकास के अनुसार दृश्य रचना (Setting) एवं दृश्य बर्णों (Sets) से युक्त होकर दृश्य परिकल्पना में अंतरंग एवं बहिरंग के सामंजस्य को प्रस्तुत करता है तभी उसे रंगमंच की सहा प्रधान की जाती है। यह निर्विवाद है कि दृश्य रचना नाटकीय व्यापार की पृष्ठ भूमि है। वह अभिनेता के कार्य व्यापार तथा भाव व्यञ्जना में सहायक हो इसी में उसकी सार्थकता है। रंगमंच पर व्यवस्थित प्रकोष्ठ का द्वार किधर है वातायन का मुख किस ओर है ? प्रधान और प्रवेश मार्ग कौन कौन से हैं ? इस सब सूक्ष्मताओं की स्थिर व्यवस्था नहीं की जा सकती। ये तो नाटक के अनुकूल परिवर्तित होते रहते हैं। सत्त्व में सनेतात्मक प्रतिनिधान प्रत्येक नाटक के प्रधान अंग है दृश्यों की भौतिक रूप रेखा के पश्चात् ही रंगमंच पर दृश्य रचना का काम आरम्भ होना चाहिये। ये दृश्य रचनाएँ चाहे जटिल हों और चाहे सरल, चादुरगा हों अथवा एकरंगी उनका जुगना प्रदेपक (Director) के लिये अनिवार्य हो जाता है। यह व्यवहारिक बात है कि अनेक टुकड़ों को जोड़कर बनाये हुए ऐस प्रतिनिधान केवल एक ही नाटक में नहीं कई नाटकों के लिये उपयोगी होने हैं और इस प्रकार दीखने में अस्थायी होते हुए भी स्थायी बन जाते हैं। ईंट पत्थर की इमारत अथवा प्रकाश प्रभाव के लिये आवश्यक सामग्री तथा ध्वनि संगीत यन्त्रों की स्थायी व्यवस्था का छोड़कर शेष अस्थायी वस्तुएँ भी स्थायी बन जाती हैं। यदि रंगमंच के स्थायित्व का कोई अर्थ है तो वह इसी प्रकार है अर्थ नहीं। तो इससे सिद्ध हुआ कि रंगमंच नाटक खेलने के उपयुक्त बनाया जाता

है। ऐसा नहीं है कि नाटक रंगमंच के लिये बनाया जाय। जो विद्वान इन तथ्यों को ध्यान में रखे बिना किसी नाटक की सफलता अथवा असफलता का निर्णय दे देते हैं वे भी उचित नहीं करते।

भरतमुनि ने अभिनय की सफलता के लिये वहाँ रंगमंच की आवश्यकता स्वीकार की है वहाँ अन्य बातों का होना भी आवश्यक बताया है। अभिनय का लक्ष्य बताने हुए भरत ने कहा है कि नाटक के प्रयोग में गारवा क्रम और उपग से समुक्त जो प्रशिक्षा कवि के आशय को सनातनिक के समुत्पत् से जाती है (लाकर रखती है) अभिनय कहलती है।

इसने स्पष्ट है कि नाटक की अभिनेयता का अविकार्य भेन अभिनेता की है, कोरा रंगमंच उसे सफल या असफल नहीं बना सकता। आचार्य अभिनय गुण के गुरु मह तोड ने इस लक्ष्य को योद्धा और विलुट किया। उनके मतानुसार जो कला सामाजिक का ध्यान सभी ओर से हटाकर केवल रंगमंच पर होने वाले दृश्य की ओर निरन्तर लगाने रहे वह अभिनय-कला है।

भरतमुनि ने अभिनय के अंगों में वाचिक (गीत प्रबन्धादि) आंगिक (अंग प्रवेष्टन मुद्राये आदि) आह्वय (आभूषणादि) तथा सात्विक भाव प्रदर्शन (सम्म, स्वेद, रोमाचादि) की गणना की है। इस चतुर्विध अभिनय के लिये हाँ ऐसे साधनों की आवश्यकता होती है जो सामाजिकों को सदैव अपनी ओर आकर्षित करते रहें। हमें यह नहीं भूलना चाहिये कि अभिनय विषयक इन विवेचन में सामाजिक की रवि का बड़ा भाग है। सामाजिक की रवि पर तत्कालीन संस्कृति का प्रभाव पड़ता ही है अतएव रवि का प्रश्न कभी कभी साधारणीकरण में बाधक हो सकता है।

यह कसौटी स्थिर करने के उपरांत हमें देखना चाहिये कि प्रसार : नाटक अभिनय योग्य हैं अथवा नहीं ! सभी नाटकों का विवेचन इस दृष्टि : सम्भव नहीं है। उदाहरण के लिये उनके चन्द्रगुप्त नाटक को ले लीजिये—

कार्य स्मार की दृष्टि से चन्द्रगुप्त चार अंकों का नाटक है—उत्तको कथा वस्तु का विकास इस प्रकार हुआ है—

प्रथम अंक—दृश्य सत्पा ११

द्वितीय „ — „ „ ११

तृतीय „ — „ „ ६

चतुर्थ „ — „ „ १६

### कार्य व्यापार के दृष्टिकोण से—

प्रथम अंक में घटना स्थलों का समावेश तीन प्रदेशों में होता है— गांधार, मगध और पर्वतेश्वर का पचाव प्रदेश।

यह प्रथम अंक, जैसा सभी नाटकों में होता है, परिचयात्मक है। अतएव घटना स्थला की विविधता एवं पात्रों की बहुलता इसमें होना स्वभाविक है। यदि समस्त ११ दृश्य पटों का विश्लेषण किया जाय तो प्रतीत होगा कि ये इस प्रकार हैं—

गांधार देश में ५ दृश्य-पट जिनमें से दो सिंधु-तट के, दो गांधार नगर (एक प्रकोष्ठ, दूसरा कानन) और एक तक्षशिला के गुम्दुल का है। इस प्रकार एक दृश्य बंध नदा तट का एक प्रकोष्ठ का और एक ऐसा जिसमें कानन और यात्रे से परिवर्तन के साथ आभय दिखाया जा सके—कुल मिलाकर तीन दृश्य बंध आवश्यक हुए। मगध देश में भी ५ दृश्य पट हैं जिनमें से दूसरा और चौथा एक दृश्य पट पर, पाँचवाँ तथा सातवाँ दूसरे दृश्य-पट पर तथा तीसरा दृश्य तीसरे दृश्य पट पर दिखाया जा सकता है। अतएव तीन दृश्य बंध अधिक से अधिक इसके लिये भी आवश्यक हुए।

पचाव प्रदेश का दृश्य पृथक् दृश्य बंध पर दिखाना आवश्यक नहीं है। मगध प्रदेश के ही दृश्य बंध पर दिखाया जा सकता है।

यदि इस प्रकार प्रथम अंक के दृश्य बंधों को लें तो सब मिलाकर कम से कम तीन अथवा चार दृश्य बंधों पर प्रथम अंक का अभिनय हो सकता है। हों कुछ परिवर्तन पार्श्व पट्टिकाओं (Side plays) में अवश्य करने पड़ेगे।

दूसरे अंक में भी कार्य-व्यापार के स्थल वही तक्षशिला और पचाव प्रदेश हैं। मालव प्रदेश और अधिक आ गया है परन्तु मालव प्रदेश के दृश्य-पट अधिकांश नदा तट हैं अथवा एक दृश्य स्तम्भावार का है जो कानन-पट पर सुगमता से प्रदर्शित किया जा सकता है।

सूक्ष्मताओं में जाने पर प्रतीत होगा कि दूसरे अंक के लिये अधिक से अधिक एक अन्य छात्र से हृदय बंध की भले ही आवश्यकता पड़ जाय अथवा प्रथम अंक के हृदय बंधों से ही काम चल सकेगा।

इस प्रकार चंद्रगुप्त नाटक के अभिनय के लिये प्रथम दो अंकों को दृष्टि में रखते हुए रसमंच पर निम्न सामग्री की आवश्यकता है वह बहुत अधिक तथा जटिल नहीं चहीं जा सकती। फिर यह भूलना न चाहिये कि नाटक ऐतिहासिक नाटक है। ऐतिहासिक वातावरण उपस्थित करने के लिये अन्य विधियों के नाटक

की अपेक्षा उसकी आवश्यकतायें वैस मी अधिक होती हैं। विश पाठक देखें उस इस दृष्टि से चन्द्रगुप्त सफल नाटक है या नहीं? हमने केवल दो अर्थों का विश्लेषण मात्र करके शेष सामग्री इसलिये नहीं दी है कि ऐसा करने से लेख का कलेवर बहुत बड़ जायगा।

एक दूसरा दाप जो प्रसाद ने ऊपर लगाया जाता है वह उनकी पात्रों की भाषा। कहा जाता है कि प्रसाद की भाषा कठिन और दार्शनिक है। अतएव जनसाधारण के समझने योग्य नहीं। इस सम्बन्ध में इतना निवेदन है कि भाषा पात्र की स्थिति, चरित्र और मनोविज्ञान के अनुकूल हुआ करता है। प्रसाद ने सामान्य पात्र वहीं भाषा का प्रयोग नहीं करत। उनके तर्कयुक्त संवादों में तक थितक की भाषा है। चाणक्य का सारा चरित्र राजनीतिक गवयणा और देश की सुव्यवस्था का चिन्ताओं में भरा हुआ है। अलका और मालविका जिस कोमल प्रदेश की राष्ट्र प्रेमी महिलाएँ हैं उनके अनुकूल ही उनकी भाव व्यक्तता है। रानस और मुवासिना के समापन में सरोवर में बिखरने वाली पल्लुरियों के समान मधुर और आकर्षण हैं। कल्याणी की भाषा नदयों की रानकन्या के संवर्षा अनुकूल है और चन्द्रगुप्त चाणक्य का आशानुवर्ती होने हुए भी स्वतंत्र व्यक्तित्व रखता है। अतएव भाषा का दुरुहता का तो प्रश्न ही नहीं उठता। यदि भाषाभिरुचि में अस्पष्टता हो तो वह लेखक का दोष माना जा सकता है।

इस सम्बन्ध में यह भी कहा जाता है कि प्रसाद के समा पात्रों की भाषा एक सा है। पता नहीं चलता ऐसा कहने वाले इस विषय में क्या दृष्टिकोण रखते हैं। क्या वे चाहते हैं कि विभिन्न प्रदेश के पात्रों की भाषा उनकी प्रादेशिक भाषा रहे और उसी का प्रयोग नाटक में किया जाय। ऐसा करने से नाटक भाषा कोप नहीं तो भाषा चित्रपुष्पक तो अवश्य ही बन जायगी और जब सामाजिक एक भाषा नहीं समझ सकेंगे तो विभिन्न भाषाओं का समझ कर रस प्राप्ति एवं मनोरञ्जन में किस प्रकार समथ होंगे।

वास्तव में नाटक का भाषा वह होना चाहिये जिसमें सबसे अधिक नाटकीय तत्त्व वहन करने का क्षमता हो। भाषा का माधुर्य उसका गौरव और उसके शब्द गुणन की रमणीयता उसके प्रवाह की मनोरमता आदि ही इस गुण हैं जो लौह हृदय को भी आकर्षित कर लेते हैं। शकुन्तल और नाटकों का भाषा आत है। कौनसा पाठक है जो इस विषय में भाषा का समापन याद

नहीं करता अथवा जिसके हृदय पर ज़लियस सीजर में दिया गया एन्टोनी का भाषण प्रभाव प्रभाव नहीं डालता ?

इसी प्रकार प्रसाद के नाटकों में अनेकों सवाद ऐसे हैं जो स्मृति-घटल पर अधिक हाकर सामाजिक का आनंद से विमोह कर डालते हैं।

प्रसाद के कुछ नाटकों में गीतों के विषय में भी यही दोषारोपण किया जाता है। उनके प्रधान नाटकों के परिशिष्ट भाग में गीतों को स्वरलिपि दे दी गई है। इसके कारण संगीत को राग रागनियों में बिठाकर गाने की सुगमता मिल जाती है। हा उनमें यौवन की उदात्त भावनाओं का संगीत है, वे कोरी सस्ती भावुकता के बाजारू गीत नहीं हैं। इस विचार से यदि उन्हें अनुपयुक्त कहा जाता हो तो बात दूसरी है।

सत्त्व में जैसा ऊपर कहा जा चुका है प्रसाद के नाटकों के विषय में उनके अभिनेय होने की धारणा उचित नहीं है। क्या रगमच क्या अभिनेयता क्या भाषा, क्या भाव और क्या घटना चक एव कार्य व्यापार ये नाटक उत्कृष्ट हैं। आवश्यकता है समझदार प्रक्षेपक की जो उनका अध्ययन कर उन्हें हिन्दी जनता के सामने प्रस्तुत कर सके।

## प्रसाद के नाटकों में द्वन्द्व-युद्ध

—डा० जगदीश चन्द्र जोशी एम० ए०, पी एच० डी०

एक ओर गौतम बुद्ध, दूसरी इर्ष, प्रसाद के नाटकों की दो ऐतिहासिक सीमाएँ हैं। प्रसाद के प्रायः सभी नाटकों से ऐसा ज्ञात होता है कि इस सुदूर ऐतिहासिक काल में भारतवर्ष में द्वन्द्व-युद्ध को प्रायः प्रचलित थी, द्वन्द्व युद्ध का साधारण अर्थ है, 'दो व्यक्तियों में युद्ध किन्तु पश्चात्त्य सभ्यता के मध्य-युग में इस प्रकार के युद्ध एक स्वतन्त्र प्रथा के रूप में निश्चित नियमों के अनुसार लड़े जाने लगे हैं। प्रश्न यह है कि किन्हीं दो व्यक्तियों में लड़े गये युद्ध को ही प्रसाद 'द्वन्द्व युद्ध' कहते हैं अथवा द्वन्द्व-युद्ध को उन्होंने विशेष अर्थ में लिया है, और यदि प्रसाद ने इसका विशिष्ट अर्थ लिया है तो फिर यह प्रश्न होता है, क्या इस तरह के द्वन्द्व युद्ध भारत में उपर्युक्त काल में अथवा इससे प्रचलित थे ?

इन नाटकों में द्वन्द्व-युद्ध सम्बन्धी उल्लेख जहाँ कहीं भी हुए हैं उनसे निम्नलिखित बातें ज्ञात होती हैं :—

(१) द्वन्द्व युद्ध का आह्वान किया जाता था, अर्थात् एक व्यक्ति अन्य व्यक्ति को युद्ध के लिए निमन्त्रित करता था और उसके स्वाकार करने पर वह युद्ध लड़ा जाता था।<sup>१</sup>

(२) यह कोई आवश्यक नहीं था कि द्वन्द्व युद्ध तुरन्त ही लड़ा जाय। उसके लिए कालान्तर में भी कोई समय व स्थान निश्चित किया जा सकता था।<sup>२</sup>

(३) इन द्वन्द्व-युद्धों का कारण प्रायः आत्मसम्मान अथवा प्रतिष्ठा की भावना पर आघात प्रतीत होता है, चाहे वह किसी प्रेयसी के कारण हो,

अथवा अपनी पुत्री या माता के सम्मान की रक्षा के लिये। बाजिरा<sup>३</sup>, कानेलिया<sup>४</sup> और अलका के<sup>५</sup> निमित्त जिन द्वन्द्व-युद्धों का आह्वान हुआ है, वे प्रथम कोटि के द्वन्द्व-युद्ध हैं। यथार राज द्वारा अलका के निमित्त आत्माक को

१. चन्द्रगुप्त को फिनिप्स द्वारा दिया गया द्वन्द्व का आह्वान—चन्द्रगुप्त २. वही पृष्ठ

३. अज्ञानशु पृ० ११६ ४. चन्द्रगुप्त पृ० १६१ ५. चन्द्रगुप्त पृ० १२६

दी गई चुनौती<sup>१</sup> और अपनी माता की रक्षा के लिए स्वयं गुप्त द्वारा भटार्क से लड़ा गया द्वन्द्व<sup>२</sup> दूसरी कोटि के द्वन्द्व युद्ध है। राक्षस और चाणूर्य में यदि राक्षस ने कपनातुकूल सुवासिनी के लिए सघर्ष होता<sup>३</sup> तो यह भी प्रथम प्रकार का द्वन्द्व कहा जाता।

(४) दो विरोधी राष्ट्रों के सैनिक अधिकारियों में यदि द्वन्द्व युद्ध होता, तो उसका राष्ट्रों से कोई सम्बन्ध नहीं समझा जाता था, यह उनकी व्यक्तिगत बात मानी जाती थी, चन्द्रगुप्त मालव-क्षत्रकों की सेना का महाबलाधिकृत है और फिलिप्स भारत में गिरन्दर का सैन्य, फिलिप्स के स्वयं ने एक क्षत्रप के अनुमार इन दोनों का द्वन्द्व व्यक्तिगत है, राष्ट्रों के सखि विग्रह से उसका कोई सम्बन्ध नहीं।<sup>४</sup>

(५) द्वन्द्व-युद्ध समान शस्त्रों से लड़े जाते थे, प्रसाद के नाटकों में केवल दो ही द्वन्द्व युद्ध लड़े गये हैं। प्रथम में 'धृज्ज पराक्षा' का स्पष्ट उल्लेख है। दूसरे में भी यह स्पष्ट संकेत<sup>५</sup> मिल जाता है कि दोनों स्थलों पर प्रतिद्वन्द्वी तलवारों से ही लड़े हैं।

(६) द्वन्द्व युद्ध सुरक्षित रंगशालाओं में लड़े जाते थे, चन्द्रगुप्त और फिलिप्स का द्वन्द्व युद्ध प्रमुख यवन और आर्य-गण की उपस्थिति में रंगशाला में हुआ था, मिहरण उम रंगशाला की रक्षा में नियुक्त था<sup>६</sup> अन्यथा स्कंद व भटार्क के द्वन्द्व की तरह वह कहीं भी लड़ा जा सकता था।

उपयुक्त बातों से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि प्रसाद ने 'द्वन्द्व' को साधारण युद्ध के अर्थ में न लेकर एक विशिष्ट अर्थ में ही प्रयुक्त किया है। देवता यह है कि प्राचीन भारत में क्या इस विशिष्ट अर्थ में द्वन्द्व-युद्ध लड़े जाते थे। महाभारत<sup>७</sup> में भीम और दुर्योधन के द्वन्द्व-युद्ध का उल्लेख मिलता है, इस युद्ध के कुछ नियम थे। सरस्वती के तट पर यह युद्ध गदा-आ से लड़ा गया था, दोनों पक्षों के योद्धा इसका दर्शक थे। निर्णायक थे बलराम जिन्होंने इन दोनों को गदा-युद्ध की शिक्षा दी थी। कटि प्रदेश से नीचे गदा का आघात करना

१. चन्द्रगुप्त पृ० ६५

२. स्कंदगुप्त पृ० ६६

३. चन्द्रगुप्त पृ० ११४

४. चन्द्रगुप्त पृ० १६१

५. „ पृ० १७२

६. 'भटार्क दो एक हाथ चला कर घायल होकर गिर पड़ता है'—

स्कंदगुप्त पृ० ६६

७. चन्द्रगुप्त पृ० १८२

८. महाभारत (शल्य पर्व) अध्याय ३१

अधर्म-युद्ध समझा जाता था, चीन ने इस नियम का उल्लंघन किया था और इसके लिए उसकी मर्त्सना की गई थी, इस द्वन्द्व के प्रारम्भ में ही यह शर्त कर ली गई थी कि द्वन्द्व-युद्ध के परिणाम पर हा महामारत युद्ध की जय-परानय का निर्णय हो जायगा। द्वन्द्व-युद्ध का यह स्वरूप बहुत कुछ यूनान और रोम के इतिहास में प्रायः हुए हेक्टर और एचिलस, एनियस और टर्नस, होरेटा और व्यूरेटा के द्वन्द्व-युद्धों के स्वरूप से मिलता है। दो राष्ट्रों के परस्पर संघर्ष में सामूहिक जन संहार को रोकने के लिए प्रायः इस प्रकार का 'युक्ति-युद्ध' (सिगिल कौन्सेल्लस) लड़े जाते थे, फिरदौसी व 'शाहनामा' में सोहराव और बस्तम के बीच जिस द्वन्द्व का चित्रण हुआ है, उसका उद्देश्य भी दो सेनाओं का संघर्ष को बचाकर जय-परानय का निर्णय सेनानायकों पर छोड़ देना है। महामारत, यूनान और रोम व द्वन्द्व में यही माना रहा है। द्वन्द्व-युद्ध का एक और स्वरूप प्राचीन 'मल्ल-युद्ध' में मिलता है। श्रीमद्भागवत<sup>१</sup> में भगवान् श्री कृष्ण को रंगशाभा में कस के मल्ला ने ललकारा, कृष्ण ने उनसे 'मल्ल-युद्ध' किया और उसमें कम के मल्लों का सहारा कर उन्होंने विजय प्राप्त की। वस्तुतः ये मल्ल-युद्ध दाड़ा विनोद की वस्तु है, और शारीरिक शक्ति की परीक्षा ही इसका उद्देश्य है।

प्रसाद के नाटकों में वर्णित द्वन्द्व-युद्ध न तो राष्ट्रीय युद्ध ही कहे जा सकते हैं और न मल्ल युद्ध है। वे वैयक्तिक युद्ध हैं जो आत्मसम्मान और प्रणय जैसे प्रसंगों को लेकर लड़े गए हैं, साथ ही ये द्वन्द्व सामाजिक प्रथा के रूप में गान प्रदान होते हैं और उनका जन्म सैनिकों एवं मल्ल-क्रावियों के बीच न होकर सामान्य समाज में हुआ है, चन्द्रगुप्त और फिलिप्स का युद्ध दो सैनिकों का द्वन्द्व न होकर दो प्राणियों का द्वन्द्व है, विलसन के अनुसार इस प्रकार के द्वन्द्व युद्ध किसी भी प्राचीन सभ्यता के इतिहास में नहीं पाये जाते<sup>२</sup> फलतः प्रसाद के इन द्वन्द्व युद्धों का स्वरूप हमें मध्य कालीन पार्श्वीय सभ्यता में ही ढूँढना होगा।

१ श्रीमद्भागवत १०—४४

२ 'दि इन्फैण्ट ऑपर इज नोट फाउंड इन ऐनी ऑफ दि ऐंशिएट निविलिगन्स' द'मास्लोपाइया ऑफ सोशल साइसेज ( विलसन ) वील्यूम ४० २६६



‘इसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिका’<sup>३</sup> में लिखा है “इन्द्र-युद्ध (इण्ड) दो व्यक्तियों के उस युद्ध को कहते हैं जो वैयक्तिक वैमनस्य अथवा आत्मसम्मान के प्रश्न का निर्णय करने के लिए घातक शस्त्रों द्वारा किसी नियत प्रथा के अनुसार लड़ा जाय, और जिसके लिए स्थान और समय पहले ही निश्चित कर लिया जाय।

इस आधुनिक अर्थ में इन्द्र-युद्ध प्राचीन सभ्यता में कहीं भी नहीं लड़े जाते थे, इस प्रकार के इन्द्र-युद्ध की चर्चा १६११ ई० में प्रकाशित कोरियेटस के ‘क्यूटिडीज’ ग्रन्थ में पहले पहल हुई है। इस इन्द्र का पूर्व रूप ‘ट्यूटनिक’ जाति के न्याय युद्धों (जुडोथियल कौम्बेटस) में पाया जाता है। मानवीय न्याय से असन्तुष्ट होने पर ईश्वरीय न्याय को आकाशा में दो व्यक्ति युद्ध के देवता को साक्षी कर युद्ध करते थे और यह मान लिया जाता था कि न्याय विजयी की ओर है।<sup>१</sup> किन्तु यह भी आधुनिक इन्द्र-युद्ध का सही स्वरूप नहीं है।

इस इन्द्र का दूसरा रूप आत्मसम्मान के द्वन्द्वों में (ड्यूएल्स और फ्रीर) में पाया जाता है, जिसका विकास १६ वीं शती या उससे कुछ पूर्व काल में हुआ था<sup>२</sup>। इस प्रकार के इन्द्र-युद्ध कहीं भी और कभी भी लड़े जा सकते थे। इस कारण वैमनस्य न होकर आत्मसम्मान पर घोट होना था। ‘किसी प्रकार का कटु ध्वग, काह भ्राति अथवा प्रेयसी व ‘रिवन’ के रग या डमरू पत्र के सम्बन्ध में पृच्छा गया कोई अवाञ्छित प्रश्न, ये इस प्रकार के युद्ध के लिए पर्याप्त कारण होत थे<sup>३</sup>। इन्द्र युद्ध के इस आधुनिक स्वरूप को समझने पर यह कहा जा सकता है कि प्रसाद के द्वन्द्वों का कारण वैमनस्य न होकर

१ ‘एप्रिएण्ड इन्काउटर बिटवान टू परमज विद डैटली वेपन इन एकोर्डेन विद क बैशनल रुस्त, विद दि ग्रीवजकट ग्रीफ वीइडिंग ए परसनल क्वोरल और ग्रीफ डिसाइडिंग ए पौइ ट ग्रीफ औरर।’

—इसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिका

वाल्जूम ७ पृ० ७११

१ जर्मनिया (टेसीटस)—ई० ब्रिटानिका वाल्जूम ७ पृ० ७११

२ इ० ब्रिटानिका वाल्जूम ७—७११

३ ‘दि फौट वाइ नाइट एन्ड डे, वाइ मूनलाइट एण्ड टौच लाइट, इन दि पब्लिश स्ट्राट्स एण्ड स्कालस, ए इस्टा वड, ए मिसक सीन्ड रेस्वर, ए क्वैश्चन ऐवाइट दि क्लर ग्रीफ ए रिप्रेड और एन इप्रोइडर्ड लैटर वेर दि कौमनैट प्रिटेक्स्ट पोर ए ड्यूएल—’ वही वी० ७ पृ० १११

आत्मममान की भावना और प्रणय रहे हैं अजातशत्रु और दार्धनारायण के द्वन्द्व का प्रसंग प्रणय से सम्बन्धित है, और चन्द्रगुप्त और फिलिप्स के द्वन्द्व का भी यही कारण है। कालान्तर में फ्रांस और इंग्लैंड में जो द्वन्द्व-युद्ध लड़े गये उनमें प्रतिद्वन्द्वी के प्राण न लेकर उसे घायल मात्र कर देना (कभी-कभी केवल खरोंच मात्र लगा देना) पर्याप्त समझा जाता था। पर प्रसाद ने निज द्वन्द्वों की आयोजना की है उसमें से एक में तो प्रतिद्वन्द्वी के प्राण ले लिए जाने हैं, किन्तु दूसरे में उसे घायल मात्र कर दिया गया है।

इतिहास बनलाता है कि फ्रांस के राजा 'चार्ल्स द्ये तुरें' तथा 'फ्रांसिस प्रथम' के शासन-काल में द्वन्द्व-युद्ध बड़ी धूम धाम से लड़े जाने थे, इस प्रकार के द्वन्द्वों के कुछ निश्चित नियम होते थे। इन युद्धों के दर्शकों में स्वयं साम्राट् उनके दरबारी और रुम्नाय हुआ करते थे। और ये युद्ध सुसज्जित और रक्षित रंग शालाओं में लड़े जाते थे।<sup>१</sup> द्वन्द्व वास्तव में दो व्यक्तियों में हुआ करता था, किन्तु प्रत्येक के साथ एक या उससे अधिक सहकारी (सेकिन्ड्स) भी होते थे।<sup>२</sup> प्रसाद ने १६ वीं शती के फ्रांस में प्रचलित उक्त प्रथा का सम्बन्ध भारतीय और यूनानी 'वीर युद्धों' से जोड़ने का प्रयास किया है। चन्द्रगुप्त और फिलिप्स का द्वन्द्व-युद्ध इसी प्रकार का एक वैध-द्वन्द्व-युद्ध है जो एक विशाल रंगशाला में आयों और यूनानियों के प्रमुख धीरों के समक्ष लड़ा गया था, युद्ध की घटना के बीच एकाएक फिलिप्स के सहकारी यूडेयस का उल्लेख हमारा ध्यान उपर्युक्त प्रकार के सहकारी (सेकिन्ड्स) की ओर आकृष्ट करता है।

उछ भी हो इस प्रकार के द्वन्द्व-युद्ध भारतीय इतिहास के किसी भी काल में नहीं लड़े गये। अतः उन्हें अतिविहासिक और अमारणीय कहने में हमें संकोच नहीं होता।

१—“अन्डर तुरें ट्वैल्फ एण्ड फ्रांसिस फिफ्ट वी फाइ दि विगिनिंग ग्रौफ ट्रिब्यूनल्स औफ श्रीनर, दि लास्ट इस्टैस औफ ए ड्यूएल प्रीपेराइज्ड बाइ दि मैजिस्ट्रेट्स एण्ड कन्स्टेड ऐकोर्डिङ्ग टु दि फौर्म औफ लौ वज दि फेमस बन विटवीन फ्रैको दि 'विवोने दि' ला शेनेनरे एण्ड गाइ शेनो दि जारनैक, दि ड्यूएल वज फौर औन जोलाय टेन, फिफ्टोन फोर्टीसैवन इन दि बोर्टयार्ड औफ दी शेटो दि सेंट जर्मे ऐन ले, इन दि प्रेजेन्स औफ दि किंग एण्ड ए लार्ज ऐसेम्बली औफ कोर्टियर्स”

—इ० ब्रिटानिका वोल्यूम ३ पृ० ७११

२—इ० औफ सोहल साइ सेज विल्मन डा वालिस वोल्यूम ५ पृ० २६६.

## प्रसाद के नाटकों की अभिनेयता

—प्रोफेसर वामुदेव, एम० ए०

‘प्रसाद’ जो के नाटकों की अभिनेयता से सम्बन्धित विवाद आज भी बन्द नहीं हुआ है, जिसका भीमगेश ‘स्कन्दगुप्त’ और ‘चन्द्रगुप्त’ नाटकों के प्रकाशन से हुआ था। इस विवाद के अगुआ थे श्री कृष्णानन्द गुप्त, जिन्होंने अपनी पुस्तक ‘प्रसाद जी के दो नाटक’ में न केवल ‘स्कन्दगुप्त’ एवं ‘चन्द्रगुप्त’ पर विभिन्न आरोप लगाए बरन् ‘प्रसाद’ की समस्त नाट्य-कला और शिल्प विधान पर जोरदार हमले किए। उक्त पुस्तक में लेखक की तर्कपूर्ण युक्तियों का चमत्कार पढ़ते ही बनता है। सन् १७ में प्रो० नन्ददुलारे बाळपेयी ने गुप्त जी ने सभी आरोपों का जवाब देकर दिया था। फिर भी, यह विवाद चलना ही रहा, कि रंगमंच की दृष्टि से प्रसाद के नाटकों अभिनय के अनुकूल नहीं हैं।

उसने पुँछे कि हम ‘प्रसाद’ जी के नाटकों की अभिनेयता पर विचार करें, हम उस विवाद का स्पष्ट कर देना चाहते हैं, जब कि कुछ लोग नाटकों की ‘पाठ्य’ और ‘दृश्य’ दो श्रेणियों में विभाजित कर उनका सामान्य अध्ययन और मूल्यांकन करते हैं। प्रेमचंद जी ने अपने नाटक ‘कर्बला’ की भूमिका में नाटक का वर्गीकरण इन्हीं दो रूपों में किया है। ऐसे लोगों का कहना है कि नाटक-लेखन-कला और अभिनय कला जो भिन्न भिन्न वस्तुएँ हैं। निस्संदेह अभिनय कला नाटक रचना से भिन्न है, लेकिन नाटक का रचयिता अभिनय-कला से अपरिचित नहीं होना। सत्तार में ऐसे ही लेखकों के नाटक रंगमंच पर सफलतापूर्वक अभिनीत हुए हैं, जिन्होंने रंगमंचीय आवश्यकताओं और अभिनय सम्बन्धी सामान्य नियमों का पालन किया है। सच तो यह है कि यदि नाटककार अभिनेयता हुआ, तो फिर क्या कहना! अतएव, नाटककार के लिए अभिनय कला का ज्ञान आवश्यक है। यह समझना कि ‘प्रसाद’ जी नाट्य शास्त्र और अभिनय कला के ज्ञान से वंचित थे, उनमें साथ अन्याय करना है। इस दिशा में वे पूर्ण निष्णात थे, लेकिन एक बात और है। अभिनय की सफलता का सारा उत्तरदायित्व नाटककार ने सिर पर ही लादना न्याय संगत नहीं होगा। कारण, नाटककार अपने नाटक को जिस रूप में प्रस्तुत करता है, उसका अभिनय सदा उसी रूप में नहीं होता। रंगमंच

प्रबंधक को उमंगें काट-छाँट करने का बराबर अधिकार रहता है। इस सम्बन्ध में बिहार के एक प्रसिद्ध पत्रकार श्री विनयराव ने अपने एक निबंध 'The Stage Play' में अपने विचार इस प्रकार व्यक्त किए हैं—

"A stage play is not, however the offspring of the author alone. It is a co-operative adventure in the realm of art in which the actor, the make-up man, the stage-manager, the producer, the music composer, the director, the curtain-lifter and scores of others and last but not the least, the audience must collaborate. Each has been allotted a role to play and the successful failure of a drama enacted on the stage depends on how each acquits himself or herself. In no other artistic product, collective effort is so surely needed as in the stage play."

इन उद्धरण से यह स्पष्ट है कि नाट्यकामिनय एक मिश्रित कला है, जिसकी सफलता या काम्यत्व केवल नाटककार पर नहीं होता। खेद की बात है कि हमारे सभी प्रमुख नाटककारों को ऐसे लोगों का सात्त्विक या तो प्राप्त नहीं हुआ या अभिनय-कला में निष्णात अभिनेताओं, निर्देशक तथा प्रस्तुत कर्त्ताओं ने हिन्दी के नाटकों की रंगमंच पर लाने का कोई प्रयत्न नहीं किया। यदि भारतेन्दु जी और प्रसाद जी को ऐसे लोगों का सम्पर्क मिला होता तो हमारे आलोचकों की शिकायत करने का अवसर ही न मिलता कि 'प्रसाद'जी के नाटक अभिनय के योग्य नहीं हैं। बंगला मराठी भाषा के नाटकों की सफलता का यह रहस्य है कि उनके प्रत्येक नाटककार को अभिनय, कलाकार बराबर मिलने रहे और वे नाटकों का रंगमंच पर उतारते रहे।

हिन्दी में ऐसी बात नहीं हुई। इसके कई कारण हैं—(१) जनता की विद्वत् रुचि (२) हिन्दी उर्दू का संघर्ष (३) पारसी नाटकों का दूषित प्रचार। रीतिकाय और 'इन्दरममा' जैसे कुछ नाटकों ने लोक-रुचि को इतना विद्वत् कर दिया कि हिन्दी प्रदेश में लोग नाटक की उपयोगिता और महत्व भूल गए। इन्हें नौटंकी, स्वाँग और रास में अपेक्षाकृत अधिक आनंद आता रहा। सबसे दुर्भाग्य की बात यह हुई कि हिन्दी प्रदेश में हिन्दी उर्दू का अस्तित्व संघर्ष उन्हीं

दिनों से आरम्भ हुआ, जब हिंदी में नाटक लिखने का चलन आरम्भ हुआ। कचहरियों स्कूलों, रियासतों, ताल्लुकदारों और जमींदारों के आश्रय में उर्दू के पलने के कारण पारसी-नाटक कम्पनियों भी उर्दू रैली में नाटक लिखाने और दिखाने लगीं। यहाँ यह स्मरण रखना चाहिये कि पारसी-नाटक कम्पनियों ने जन्म के पूर्व उर्दू में नाटक की अपनी कोई परम्परा नहीं थी। इन कम्पनियों ने जन समाज में प्रचलित इश्क मुहब्बत की रुमानी कहानियों को नाटक का निषय बनाया। फलतः जनता में ये नाटक बड़े लोकप्रिय हुए। ऐसी अवस्था में हिंदी के नाटक, 'तो काफी अच्छी संख्या में तब तक लिखे जा चुके थे, वहाँ के वहाँ पहुँचे रहे। पारसी नाटकों का चमत्काम के सामने ये नाटक अधिक गंभीर और बोझिल मालूम हुये। 'प्रसाद' जी के नाटक भी इससे शिकार हुये। प्रसाद के समय तक पारसी कम्पनियों काफ़ी समृद्ध हो चुकी थीं, पर चलचित्र के बढ़ते हुए प्रसार प्रचार के सम्मुख इन कम्पनियों का सिंहासन भी डोलने लगा।

इस प्रकार हम इस निष्कर्ष पर पहुँच सकते हैं कि हिन्दी के रंगमंचीय नाटकों का इतिहास दुर्भाग्य और सङ्घर्ष का इतिहास है, जिसका कम आज भी कुछ हेरफेर के साथ चल रहा है। ऐसी स्थिति में प्रसादीय नाटकों का न तो रंगमंच पर खेला गया और न लोगों ने उनकी और अपना रुचि ही दिलाई। इसके विपरीत, हिन्दी के आलोचकों ने भी इन नाटकों पर जोरदार हमले किये क्योंकि इनके सामने नाटक और अभिनय का जो आदर्श था, वह अंग्रेजी और पारसी नाटक-रैली से ही प्रभावित था।

'प्रसाद' के नाटकों के आलोचकों की उक्त ऐतिहासिक दृष्टि स्पष्ट न होने के कारण प्रसादीय नाटकों की अभिनेयता पर अनेक आरोप लगाए जाते हैं। मैं यह नहीं कहता कि ये सभी आरोप निराधार हैं। इनमें से कुछ अवश्य ही विचारणीय हैं। डा० नगेन्द्र ने रंगमंच की दृष्टि से 'प्रसाद' जी के नाटकों में निम्नलिखित तीन प्रमुख दोष देसे हैं—<sup>१</sup>

१ 'उनके नाटकों में अभिनय का उटिया है—बुढ़ा अभियान आदि ऐसे दृश्य हैं, जो मंच पर काफी गड़बड़ करेंगे।' इसके उत्तर में मैं निवेदन करूँगा कि हिन्दी का रंगमंच जब समृद्ध हो जायेगा तब दृश्यों की योजना असम्भव और गड़बड़ करने वाली नहीं होगी। अभी हमारा रंगमंच दरिद्रता में दलदल में फँसा है। पार्श्वगत रंगमंच पर तो गालाबारी और चलते हुए वायुयान रेलगाड़ी के

१ आधुनिक हिन्दी नाटक (प्रथम संस्करण, १९४२ ई०) पृ० १०-१७,

दृश्य भी आसानी से दिखलाये जाने हैं। इसके लिए हमें समय की प्रतीक्षा करनी होगी।

२. "उनकी अपरिवर्तनशील गम्भीर भाषा में अभिनयोचित चाचल्य नहीं है।" इस वाक्य से यही ध्वनि निकलती है कि प्रसादीय नाटकों की भाषा में एक रूपता है अर्थात् उसमें इतनी गम्भीरता है कि उनकी चंचलता अथवा चुनबुनाहट का वहाँ अवकाश ही नहीं मेरा नम्र निवेदन है कि 'प्रसाद' जी के ऐतिहासिक नाटकों में भाषा की जैसी गम्भीरता एवं शालीनता होनी चाहिए, वह स भाग्यवश वर्तमान है। भाषा का चाचल्य पारसी और सामाजिक नाटकों में भली भाँति देखा जा सकता है।

३. "अनावश्यक दृश्यों की सख्या भी बहुत है।" 'प्रसाद' जी के दो तीन नाटक ही ऐसे हैं, जो अपेक्षाकृत अधिक लम्बे हैं, जिनमें अनेकानेक दृश्यों की योजना हुई है। शेष नाटकों में दृश्यों की सख्या निश्चित है। फिर यह काम तो नाट्य निर्देशक और रगमंच प्रबंधक का है कि वे नाटक के दृश्यों को काट-छाँटकर अथवा कई दृश्यों को एक में मिलाकर अभिनयानुकूल बनायें। यदि सारे कार्य नाटककार ही पूर्ण करें तो निर्देशक के लिए कौन-सा कार्य शेष रह जाता है? पश्चिम में भी शेक्सपीयर, रॉबर्टसन, इन्सन और शॉ के नाटकों का अभिनय स्वो-का-त्वों नहीं हुआ। इससे यह न समझना चाहिए कि नाटककार का अभिनय-संबंधी ज्ञान अधूरा है, या अपरिपक्व होता है। सच तो यह है कि नाटककार को एक साथ ही दो छोरों को स्पर्श करना पड़ता है—एक साहित्य का, दूसरा रगमंच का। जहाँ नाटककार रगमंच को स्पर्श नहीं करना या चूक जाता है, वहाँ नाट्य निर्देशक इस कमी को पूरा करता है। मैं पहले ही निवेदन कर चुका हूँ कि नाटकाभिनय एक सहकारी आयोजन है। एक निकृष्ट निर्देशक हर तरह से उत्कृष्ट नाटक के प्रदर्शन को धूलि में मिला सकता है। उसके ठीक विपरीत एक उच्चकोटि का निर्देशक एक साधारण नाटक को रगमंच पर चमक सकता है। यदि 'प्रसाद' के नाटकों में अनावश्यक दृश्य आए हैं, तो निर्देशक इनकी समुचित व्यवस्था कर सकता है। साथ ही, यह भी न भूलना चाहिए कि थेट और सफ़्त नाटक 'दृश्य' और 'पाठ्य' दोनों होने हैं। सपादक जोसेफ टी० शिपले के शब्दों में हम अपने मत को इस प्रकार दुहरा सकते हैं—

"Probably, for best appreciation, a Play should be seen, read, seen again & re-read."<sup>3</sup>

डा० नगेन्द्र ने 'प्रसाद' के नाटकों में "कथावस्तु की एकता" का श्रमाव एवं "वस्तु विधान में कहीं कहीं बड़े बड़े जोड़ लगे हुए जैसे कुछ दोष गिनाए हैं। अपूर्ण मनुष्य होने के नाते 'प्रसाद' जो मैं यदि इस प्रकार के कहीं-कहीं छिट पुट दोष पाये जायें तो कोई आश्चर्य नहीं। लेकिन रगमंच की दृष्टि से ये दोष 'प्रमुल' नहीं हैं।

प्रसाद के नाटक ऐतिहासिक हैं जिनकी कथा-परिधि में वेदमाल से लेकर हर्षकाल तक की ऐतिहासिक कथाएँ समाहित हैं। ऐतिहासिक नाटकों का प्रदर्शन उतना आसान नहीं होता। जितना सामाजिक नाटकों का होता है। इसीलिए प्रसाद के नाटकों का रगमंचीय प्रदर्शन आसानी से सफल नहीं होता। इसका एक कारण यह है कि इसने अनुकूल अभी हमारे पास रगमंच का श्रमाव है; दूसरे इनका प्रदर्शन खर्चीला है। इसके लिए काफी साज सज्जा और दृश्यावली की आवश्यकता है। तात्पर्य यह कि हम जब तक अपने रगमंच को हर तरह से आधुनिक, समृद्ध एवं सज्ज नहीं बना लेते तब तक प्रसाद के नाटकों का सफलता पूर्वक प्रदर्शन किसी भी रगमंच पर नहीं किया जा सकता। हम यह भूल जाते हैं कि सन् ४७ के पूर्व हिन्दी रगमंच पर हम पारसी नाटक, नौटंकी, स्वाग, कठ पुतली का नाच, ख्याल, रास, और राम लोला ही खेलते रहें, जो समय के साथ पुराने पड़ चुके हैं। 'प्रसाद' के नाटकों को लोक नाट्य के मंच पर नहीं खेला जा सकता। हमारी दृष्टि बदलनी ही चाहिए। रायकृष्णदाम ने 'श्रजात शङ्क' की भूमिका में ठीक ही कहा है कि "प्रसाद के नाटक आज के नहीं कल के हैं।" मेरा विश्वास है कि यह 'कल' अब शीघ्र ही 'आज' में परिणत होने वाला है। अब लोगों का ध्यान रगमंच की समृद्ध को आरंभ करने लगा है। निस्संदेह, इसका भविष्य उज्ज्वल है।

पर एक बात और है। जहाँ तक 'प्रसाद' के नाटकों में 'गुरुह माथा' की शिकायत का प्रश्न है, वह धीरे धीरे आप ही दूर हो जायेगी। राष्ट्रभाषा हिन्दी से प्रसार के साथ ही यह शिकायत भी जाती रहेगी।

## ‘चंद्रगुप्त’ नाटक में राष्ट्रीय चेतना

श्री दुर्गा प्रसाद भाला एम० ए०

छायावाद काल हिंदी साहित्य में तबनी गति-पथ के मोड़ का सूचक है। कतिपय विद्वानों ने इस मान्य पलायन शाल व्यक्तित्व की अभिव्यञ्जना के रूप में प्रहरण किया है, लेकिन अब इस काल के वैज्ञानिक अध्ययन द्वारा यह भ्रांति क्रमशः नष्ट होती जा रही है और ऐतिहासिक दृष्टिकोण से इसका कानिकारी महत्व स्पष्ट होता जा रहा है। छायावाद काल में निश्चय ही निराशा तथा अस्थिरता मूलक पलायन की एक सामाजिक अभिव्यक्ति हुई है लेकिन साथ ही मानवतावादी राष्ट्रीय चेतना का भी विरसित रूप इस काल में दृष्टि-गोचर होता है। यह तो स्पष्ट ही है कि इस काल में दो धाराएँ साथ साथ प्रवाहित होती रहीं हैं—एक तो, निराशा मूलक प्रेम गानों का, जिसमें कि रहस्य भावना ने भी कुछ अर्थों तक बाणी प्राप्त की है, और दूसरी, राष्ट्रीय चेतना की, जिसमें दश प्रेम की उदात्त अभिव्यक्ति हुई है। स्वयं छायावाद के प्रमुख कवियों में भी ये दोनों प्रवृत्तियाँ स्पष्ट परिलक्षित होती हैं। निराला जी की ‘जगो फिर एक बार’, गीतिका का प्रथम गीत ‘घर द भीषा वादिनी ‘घर द’ तथा, ‘भारति, जय-विजय करे’, पतंजलि का ‘राष्ट्र गान’ एवं प्रसाद जी की ‘पिछोला की प्रतिध्वनि’, ‘प्रलय की छाया’, ‘भारत गीत’—आदि में राष्ट्रीय स्वाभिमान की ही बाणी मिली है, प्रसाद जी की यह राष्ट्रीय स्वाभिमान की भावना उनकी कविताओं की अपेक्षा नाटकों में अधिक मुखर हुई है। ‘चंद्रगुप्त’ नाटक में तो उनकी यह राष्ट्रीय चेतना अपने पूर्ण विरसित रूप में दिखाई देती है। आदि से अन्त तक वह राष्ट्रीय भावना से ही आन्ध्र है। उसकी विषय-वस्तु का केन्द्र बिन्दु राष्ट्रीय तत्व ही है। इस सम्बन्ध में, डा० शम्भुनाथ पाण्डेय का निम्न कथन पूर्णतः युक्ति सगत है कि—‘प्रसाद जी की राष्ट्रीय भावना जितने प्रखर रूप में ‘चंद्रगुप्त मौख्य’ में व्यक्त हुई है, उतनी अन्य किसी रचना में नहीं। हम यहाँ तक कह सकते हैं कि ‘चंद्रगुप्त मौख्य’ का प्रणयन प्रसाद जी ने राष्ट्रीय भावना से प्रेरित होकर ही किया है। प्रसाद जी की आदर्श राष्ट्रीय भावनाएँ, इसी कृति



में कलापूर्ण ढंग से व्यक्त की गई हैं ।" ( देखिये चन्द्रगुप्त : अध्ययन—  
पृ०—११२ )

प्रसाद जी ने प्रस्तुत नाटक में इस राष्ट्रीय चेतना को प्रमुखतः तीन साधनों द्वारा वाणी प्रदान की है ।

प्रथमतः तो प्रसाद जी ने अतीत के गौरव को ऐसे भव्य रूप में स्थापित किया है, जो कि सहज ही पाठकों का मन आकर्षित कर लेता है, और उनमें राष्ट्रीय स्वाभिमान की भावना को जाग्रत कर देता है । प्रसाद जी ने अपने उक्त उद्देश्य की पूर्ति के लिये भारतीय इतिहास के उन्हीं पृष्ठों को साकार रूप प्रदान किया है, जो कि ऐसी राष्ट्रीय स्फूर्ति को उत्पन्न करने में पूर्ण सक्षम हैं । वस्तुतः वर्तमान भविष्य को रूप प्रदान करने के लिये सदैव से ही अतीत से प्रेरणा ग्रहण करता रहा है और करता रहेगा । वह अतीत का ही बैठा है, निसका कि पालन पोषण अतीत के ही रक्त मान से होता है ।

कतिपय विद्वानों का मत है कि प्रसाद जी ने अतीत को ही अपने नाटकों की विषय वस्तु बना कर अपनी पलायनवादी मनोवृत्ति का ही परिचय दिया है । लेकिन उनकी यह धारणा भूलतः भ्रांति पर ही आधारित है । निश्चय ही यदि कोई लेखक वर्तमान जीवन की विमीषिकाओं से पलायन कर, अतीत की स्वप्न मरीचिकाओं में अपने को भुलाने के लिए ही शरण ले तो वह श्लाघनीय नहीं हो सकता । लेकिन अगर कोई लेखक अतीत को प्रेरणा के केन्द्र-बिन्दु के रूप में ग्रहण कर वर्तमान जीवन की गति प्रदान करने के लिये ही उसका चित्रण करे तो अवश्य ही वह स्वस्थ प्रगति का विधायक ही माना जाएगा । प्रसाद जी ने अतीत कालीन कथा वस्तु का चुनाव इसी दूसरे दृष्टिकोण के आधार पर किया है । डा० सत्येन्द्र ने अपने 'हिन्दी-नाटक साहित्य' शीर्षक लेख में इस तथ्य का स्पष्ट रूप से प्रकाशन किया है । वे लिखते हैं—“इतिहास को प्राणवान करके प्रसाद ने आधुनिक युग के लिये विचार सामग्री दी, उसको दिशादर्शन कराया । समस्या नाटक उन्होंने नहीं लिखे पर समस्याओं से वे पीछे नहीं हटे । ऐसी कौनसी सामाजिक समस्या थी जो उनके नाटकों में शाश्वत मानवी समस्या के धरातल पर प्रस्तुत न हुई हो ।” ‘विधाता’ की भूमिका में अपनी वृत्तियों के उद्देश्य पर प्रकाश डालते हुए प्रसाद जी ने भी लिखा है—“इतिहास का अनुशीलन किसी भी जाति को अपना आदर्श संगठित करने के लिए अत्यंत लाभदायक होता है ) ” “ क्योंकि हमारी गिरी दशा को उठाने के लिए हमारे

जलवायु के अनुकूल जो हमारी अतीत सम्बन्धता है, उससे बढ़कर उन्मुक्त और कोई भी आदर्श हमारे अनुकूल होगा कि नहीं, इसमें हमें पूरा सदेह है। ..... मेरी इच्छा भारतीय इतिहास के अप्रकाशित अंग में से उन प्रकांड घटनाओं का दिग्दर्शन कराने की है, जिन्होंने कि हमारी वर्तमान स्थिति को बनाने का बहुत कुछ प्रयत्न किया है।” अतएव स्पष्ट है कि प्रसाद जी ने वर्तमान को दृष्टि बिन्दु में रखकर ही नाटक का चित्रण किया है।

उक्त दृष्टिकोण से प्रस्तुत नाटक का अवलोकन करने पर प्रथम दृष्टि में ही यह स्पष्ट हो जाता है कि इसका जड़े बनाना का धरती पर गहरी जमी हुई है और भारतवासियों में राष्ट्रीय चेतना को जाग्रत करना ही इसका प्रमुख उद्देश्य है। अर्थात् तो वर्तमान का मात्र सहायक बनकर ही उपस्थिति हुआ है। यह लक्ष्य अलका के चरित्र तथा उसके द्वारा गाये हुए प्रयाण गान से तो और भी स्पष्ट हो जाता है। डा० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा के शब्दों में “उसका (अलका के) देश प्रेम में वर्तमान राजनीतिक आन्दोलन का व्यवहारिक प्रतिनिधित्व दिखाई पड़ता है।” वह एक जन-भी के रूप में हमारे सामने प्रकट होती है और उसके द्वारा गाया हुआ प्रयाण गान भारतीय जन आन्दोलन की मूल भाव धारा को व्यक्त करता है। इससे अतिरिक्त चन्द्रगुप्त नाटक का कथानक भी स्वयं में इतना भव्य है कि वह सहज ही भारतवासियों में राष्ट्रीय स्वाभिमान की भावना जगा सकता है।

द्वितीयतः प्रसाद जी ने अपने नाटक में कुछ ऐसे आदर्श पात्रों का संघटन किया है, जिनका कि उदात्त चरित्र स्वयमेव राष्ट्रीय स्वाभिमान की वस्तु बन जाता है। चाणक्य, चन्द्रगुप्त, सिंहरण, अलका आदि पात्र इसी कोटि के हैं, जो कि अनायास ही जन-जीवन की श्रद्धा के अधिकारी बन जाते हैं और स्वयं के साथ ही राष्ट्र को भी ऊँचा उठा देने हैं। वे सभी पात्र ऐसे देश-भक्त हैं जो कि राष्ट्र के लिए अपने कुछ वैयक्तिक स्वार्थों को तिलाञ्जलि देकर अपने प्राणों को हथेली पर लिए सदैव ही प्रस्तुत रहते हैं, चन्द्रगुप्त अपने राष्ट्र की भूतला के ‘मर्यादा से भी अधिक भयानक का आलिङ्गन करने के लिए’ सदा तैयार रहता है। चाणक्य अपने कृत्य-पथ पर मुन और दुष्ट में समान रूप से अडिग बना रहता है। वह एक महान् कर्मयोगी है। उसके हृदय में, यद्यपि नृवासिनी के प्रति, प्रणय का बीज विद्यमान है, लेकिन वह उसे कभी विकसित होने का अवसर नहीं देता है और चन्द्रगुप्त को भी अपने लक्ष्य से विरत न होने देने के लिए इन प्रणय-व्यथारों के भ्रमेले से सावधान करता रहता है जिस समय

चंद्रगुप्त मालविका से रण मेरी के पहले मजुर मुरली की एक तान सुनाने का आग्रह करता है उभी समय चाणक्य प्रवेश करके उससे कहता है—‘छोरुखियों स वानें करन का समय नहां है, मौख्य’” सिंहरण और अलका तो भारतीय संहति के प्रतीक उदात्त पात्रों के रूप में हमारे सामने आते ही हैं। वे भारतीय संहति के—उदारता, सहिष्णुता, निर्भीकता, स्वार्थ त्याग आदि श्रेष्ठतम गुणों से विभूषित हैं। जिस समय सिंहरण सिकंदर को घायल कर देता है और मालव सैनिक प्रतिशोध लेने के लिए आतुर हो जाते हैं, उस समय परमेश्वर के प्रति सिकंदर द्वारा किये हुए उपकार को याद कर, उसका प्रयुत्तर देने के लिए वह अपने प्राणों की रक्षा करता है। सिंहरण ‘मालव वीरा’ को संबोधित करके कहता है—‘ठहरो मालव वीरो ! ठहरो ! यह भी एक प्रतिशोध है। यह भारत के ऊपर एक अशुभ या, परमेश्वर के प्रति उदारता दिखाने का यह प्रयुत्तर है।’ और अलका अपने देश की रक्षा के लिए भाई से विद्रोह करती है, माता पिता तथा राज्य का परिवर्तन करती है और वानन-भयगामिनी बनती है। इस प्रकार प्रसाद जी ने इन आदर्श पात्रों के मध्यम तथा उनके चरित्र चित्रण द्वारा भारतीय संहति के उदात्त तथा महत्तम रूप को ही दिखाने का प्रयास किया है कि उनकी राष्ट्रीय भावना का ही सूचक स्वर है।

इसी प्रकार चाणक्य, चंद्रगुप्त, सिंहरण अलका आदि की विभिन्न उक्तियां में तो जैसे राष्ट्रीय प्रेम की भावना छलकती जान पड़ती है। इस उक्तियों में यदि एक ओर देश भक्ति की भावना है तो दूसरी ओर सामयिक समस्याओं के विरुद्ध चाणक्य की निम्न उक्ति में चिन्ता बल है। वह सिंहरण से कहता है—‘तुम मालव हो और वह मागध, यही तुम्हारे मान का अधःपतन है न ? परंतु आत्म सम्मान इतने ही से स तुम्हें नष्ट होगा। मालव और मागध को भूलकर, जब तुम आयावर्त का नाम लोगे, तभी वह मिलेगा।’ सिंहरण के निम्न कथन में भावुकचित प्रादेशिक भावना के तिरस्कार की व्यंजना है—

“परंतु मेरा देश मालव ही नहीं, गांधार भी है। अलका तो देश के कण कण से प्यार करती है। उसने निम्न कथन में देश प्रेम की कितनी उदात्त अभिव्यक्ति है—‘मरा देश है मेरे पहाड़ हैं मेरी नदियाँ हैं और मेरे जंगल हैं। इस भूमि के एक एक परमाणु मेरे हैं और मेरे शरीर के एक एक अणु इस उन्हीं परमाणुओं के बने हैं।’

तृतीयतः विदेशी पात्रों के भुग ने भारत भूमि की महता संबंधी उक्तियाँ कहलाकर भी प्रसाद जी ने राष्ट्र-पौरव की भावना को ही व्यक्त किया है।

प्रसाद जी मत है। कि भारत ही विश्व का प्रथम ज्ञान गुरु है और वही सम्पूर्ण विश्व सम्यता और सस्कृति का केन्द्र-स्थल है। अपनी ‘भारतगीत’ शीर्षक कविता में उन्होंने यही भाव धारा अभिव्यक्त की है।

ऐसी अवस्था में भारत के अंतर्राष्ट्रीय महत्व को चित्रित करने के लिये विदेशी पात्रों द्वारा भारत के गौरव का कथन कराना उचित ही है। कर्नेलिया को तो भारत ने कण कण से अत्यधिक प्रेम है। उसने द्वारा गाया हुआ गीत ‘अरुण यह मधुमय दश हमारा।’ प्रारम्भ प्रेम को प्रकट कर देता है। यह भारतवर्ष से अपनी जन्म भूमि से समान ही स्नेह करती है। भारत की महत्ता से अभिभूत होकर यह चन्द्रगुप्त से कहता है—“मुझे इन देश से, जन्म भूमि के समान स्नेह होता जा रहा है।” यह स्वप्नों का देश, यह त्याग और ज्ञान का पालना, यह प्रेम का रगभूमि—भारत भूमि क्या भुलाई जा सकती है? कदापि नहीं। अन्य दश मनुष्यों का जन्मभूमि है, यह भारत मानवता की जन्म भूमि है।” विश्व विजेता महान् सिकन्दर भी भारत में आकर उसकी गौरव-गरिमा से अभिभूत हो जाता। वीर पर्वतेश्वर के शीर्ष पर मुग्ध होकर वह कहता है—“मैंने एक अलौकिक वीरता का स्वर्गीय दृश्य देखा है। होमर की कविता में पढ़ी हुई जिस कल्पना से मेरा हृदय भरा है, उसे यहाँ प्रत्यक्ष देखा।” भारत का अभिनन्दन करता है। वह कहता है—“आर्य वीर! मैंने भारत में हरक्यूलिस, एचिलिस, की आत्माओं को भी देखा और देखा डिमास्थनीज का। समस्त प्लेटो और अरस्तू भी होंगे। मैं भारत का अभिनन्दन करता हूँ।” इसी प्रकार सिकन्दर का निम्न कथन भी भारत को गौरव गरिमा का ही उद्धारित करता है। वह चाणक्य की अभ्यर्थना करते हुए कहता है—“वय है आर्य, मैं तलवार खींचे हुए भारत में आया—हृदय देकर जाता हूँ।”

इस प्रकार हम दखते हैं कि ‘चन्द्रगुप्त’ में राष्ट्रीय चेतना अपने अत्यन्त ही प्रखर रूप में प्रकट हुई है। यदि एक ओर उसमें अतीत कालीन भारत की स्पर्श भौकी प्रस्तुत की गई है, तो दूसरी ओर, वर्तमान समस्याओं का हल भी उसमें गोचा गया है। वस्तुतः चन्द्रगुप्त नाटक प्रसाद जी की ज्वलन्त राष्ट्रीय चेतना का अमर स्मारक है, जो कि युगों तक भारतवासियों के हृदय में देश भक्ति की भावना को जगाता रहेगा तथा उनका तन्द्रा और स्पृष्टि को ललकारना हुआ जागरण का स्वर गुञ्जित करता रहेगा।

## ‘स्कन्दगुप्त : समीक्षा’

—प्रो० मोहनवल्लभ पंत एम० ए०

नाटक—नाटक एक दृश्यकाव्य है जिसका रस उसे रंगमंच पर अभिनय किये जाते हुए देखने पर ही मिलता है। भारतीय आचार्यों ने काव्य की अपेक्षा दृश्यकाव्य को प्रधानता दी है, क्योंकि दृश्यकाव्य में रसास्वादन आँखों और कानों दोनों के सहयोग से होता है—यद्यपि आँखें इस आनन्दप्राप्ति में विशेष सहायक होती हैं। दूसरे अर्थ काव्य केवल पठित समाज की वस्तु है, पर दृश्य काव्य जनता की वस्तु है, इसीलिये भरतमुनि ने ‘नाटक’ को ‘सार्ववर्षिक पंचम वेद’ कहा है। दृश्यकाव्य को ‘नाट्य’, ‘रूप’, या ‘रूपक’ भी कहते हैं, जिसमें सभी प्रकार के मानवों के चरित्रों और भावों का अनुकरण किया जाय उसे ‘नाट्य’ कहते हैं।<sup>१</sup> नेत्रों का विषय होने के कारण अवस्था के इस अनुकरण को ‘रूप’ कहते हैं।<sup>२</sup> रंगमंच पर अभिनय करने के लिए अनुकर्ता (नट) अनुकार्य राम, दुष्यन्त आदि का रूप धारण करके आता है, अतएव अनुकार्य का रूप धारण करने के कारण इसे ‘रूपक’ भी कहते हैं। पर आनन्द दृश्यकाव्य मात्र के लिए ‘नाटक’ शब्द का व्यवहार होता है और यह अमेजी शब्द ‘ड्रामा’ का पर्याय माना जाता है। ‘रूपक’ के १० भेदों में प्रधान ‘नाटक’ ही है। नाटक की वस्तु इतिहास पुराण आदि में प्रख्यात होती है, नायक ‘धीरोदात्त’ होता है, शृंगार या वीर दोनों में से एक रस प्रधान होता है और अन्य रस उसके सहायक होते हैं। नाटक में नाट्यशास्त्र के सभी लक्षण पाये जाते हैं और उसमें सभी रसों का समावेश हो सकता है। इसीलिये ‘नाटक’ को रूपक का प्रतिनिधि कहा है। अपनी इसी व्यापकता के कारण आज हम रूपकमान के लिये ‘नाटक’ शब्द का प्रयोग करते हैं।

वस्तु—नाटक के कथानक को ‘वस्तु’ कहते हैं। नाटक की कथावस्तु

१ लोकवृत्तानुकरण नाट्यम्—( नाट्यशास्त्र १—१०६ )

त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्य भावानुकीर्तनम्—( ना० शा० १—१०४ )

२ अवस्थानुप्रतिनिधिरूप इत्यवयवोच्यते ।—( दशरूपक १७ )

मर्यादित होती है। उसे नियत समय के भीतर हो रंगमंच पर अभिनय करके दिखाना होता है। अतः नाटककार समस्त कथावस्तु में से केवल उन्हीं प्रसंगों को चुन लेता है जो मर्मस्पर्शी होते हैं, नायक के चरित्र चित्रण में सहायक होते हैं और जो रंगमंच पर दिखाये जा सकते हैं। शेष को वह या तो अनावश्यक समझ कर छोड़ देता है या कथावस्तु की शृंखला मिलाने के लिए उनकी सूचना भर दे देता है। नाटक में प्रायः एक से अधिक कथावस्तुएँ होती हैं। उनमें से प्रधान वस्तु को 'आधिकारिक' वस्तु कहते हैं।

वस्तु—(२) प्रासंगिक—जिसको नाटक के प्रधान फल या उद्देश्य की प्राप्ति हो वह उस फल का स्वामी या 'अधिकारी' है। वह अधिकारी या प्रधान पात्र जिस कथानक में हो वही 'आधिकारिक' वस्तु है, और जो कथानक प्रसंगत आकर मूल वस्तु के कार्य या व्यापार के विकास में सहायक होकर उसके सौन्दर्य की वृद्धि करता है, अथवा नायक के चरित्र विकास में सहायक होता है उसे 'प्रासंगिक वस्तु' कहते हैं। आधिकारिक वस्तु समस्त नाटक में व्याप्त होती है और कोई भी अंक ऐसा नहीं होता जिसमें आधिकारिक वस्तु में सम्बन्ध रखने वाली बात न हो। पर प्रासंगिक वस्तु का वर्णन प्रत्येक अंक में होना आवश्यक नहीं। प्रासंगिक वस्तु में किसी दूसरे कार्य की सिद्धि होती है और प्रसंगत प्रधान पात्र का कार्य भी सिद्ध होता है। रावण विजय या सीता प्राप्ति रूपी फल के अधिकारी राम के चरित्र से प्रत्यक्ष सम्बन्ध रखने वाली कथा आधिकारिक वस्तु होगी। सुग्रीव की कथा प्रसंगत आकर कथावस्तु को आगे बढ़ाती है—यह प्रासंगिक कथा है। इस कथा में सुग्रीव की कार्यसिद्धि तो होती ही है, पर इसमें हम हनुमान, सुग्रीव और अंगद जैसे पात्र भी मिलते हैं जो प्रधान पात्र राम की कार्यसिद्धि में सहायक होते हैं। इसलिये सुग्रीव की कथा रामकथा से सम्बद्ध है। परन्तु गंगावतरण की कथा स्वतः पूर्ण कथा है और रामकथा से उसका कोई सम्बन्ध नहीं। अतः रामचरित्र को लेकर लिखे गये नाटक में यह कथा प्रसंगत भी नहीं आ सकती।

स्कन्दगुप्त की वस्तु—स्कन्दगुप्त नाटक का मुख्य उद्देश्य है 'देश को विदेशी हूणों से मुक्त करना।' इस फल की प्राप्ति स्कन्दगुप्त को होती है। उक्त फल के अधिकारी होने ने वे इस नाटक के नायक हैं। अतः स्कन्दगुप्त से सम्बन्ध रखने वाली मगध की कथा 'आधिकारिक वस्तु' है। मालव की कथा प्रासंगिक वस्तु है और आधिकारिक वस्तु से घनिष्ठ रूप से संबद्ध है। मालव की वस्तु में ही नायक को बंधुवर्मा जैसा मित्र मिलना है जिसकी सहायता से वह हूणों को भगा

कर नाटक के प्रधान उद्देश्य की सिद्धि की ओर अग्रसर होता है। इसी प्रासंगिक कथा में देवसेना भी है जिस हम नाटक की नायिका मानेंगे। इस प्रासंगिक कथा को निकाल देने में आधिकारिक वस्तु में कुछ नहीं रह जाता—वह निजीव ही हो जाती है। यह कथा मूल-कथा को अग्रसर करने और नायिक के चरित्र का विकास करने में सहायक होती है।

**काश्मीर-कथा—अप्रासंगिक—स्कन्दगुप्त** में दूसरी प्रासंगिक वस्तु है, काश्मीर की कथा। पर इस कथा का बलात् प्रासंगिक बनाया गया है, क्योंकि आधिकारिक वस्तु से इसका कोई सम्बन्ध नहीं। एक सूत्र से इस मूल कथा से जोड़ने का निष्फल प्रयास किया गया है। देवसेना की हत्या के पद्म्यन्त की सूचना समय पर देकर मातृगुप्त उसे बचाने में सहायक होता है। पर इतने से कार्य के लिये एक नवीन कथा प्रसंग की ले आने का समर्थन नहीं किया जा सकता। यह कार्य मूल या प्रासंगिक कथा के किसी पात्र द्वारा संपादित कराया जा सकता था। इस कथा की अवतारणा का एक ही उद्देश्य प्रतीति होता है।

**क्या मातृगुप्त कालिदास है?**—प्रसाद मातृगुप्त को विक्रमादित्य उपाधि धारी स्कन्दगुप्त का समाकृति कालिदास सिद्ध करना चाहते हैं। पार्श्वार्थ विद्वान् और उनका मतानुयायी कालिदास को चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य का समाकृति मानत आये हैं, क्योंकि उनका अनुसार ई पू ५७ व आस पास उज्जयिनी में विक्रमादित्य नाम का कोई राजा हा नहीं हुआ, न कोई ऐसी घटना हा हुई जिससे उपलब्ध में भारत का प्रवर्तन हो सकता था। परन्तु इन मत के निष्कर्ष में एक अक्राव्य तर्क यह था कि कालिदास के आश्रयदाता विक्रमादित्य मालवेश या उज्जयिनी नाथ थे और चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य थे मगधाधिपति या पाटलिपुत्राधीश। सम्भवतः स्कन्दगुप्त का मालव में अभिषेक कराकर उस उज्जयिनी-पति बनाने के प्रयत्न में प्रसाद ने उस तर्क का समाधान का खाने का प्रयास किया है। परन्तु एक तो इस प्रकार का वायव्याय एक अनहानी और परम्परागत है। दूसरे इतिहास में भी यह घटना सन्देह हा है, तीसरे अद्यतन पुरातत्व की खोजों से अब यह सिद्ध हो चुका है कि कालिदास के आश्रयदाता विक्रमादित्य मालव गणराज्य के मुख्य थे—सम्राट नहा। विक्रमादित्य इनका नाम था, गुप्तवंश सम्राटों के समान 'उपाधि' नहा। इन्हीं विक्रमादित्य ने ई पू ४७ में तात्कालीन गणराज्यों में एकता स्थापित कर प्रथम बार शक्यों को पराजित कर 'मालव खवत्' बनाया था जो प्राग चलकर गणमुख्य के नाम से प्रसिद्ध होकर 'विक्रम गवत्' कहलाया। कालिदास इन्हीं विक्रमादित्य के समकालीन थे

विक्रमादित्य उपाधिवारी ( चन्द्रगुप्त या ) स्कन्दगुप्त के समय में नहीं अतः केवल अपनी किसी भ्रान्त ऐतिहासिक धारणा को प्रतिपादित करने के लिए भी मूलकथा से सर्वथा असंबद्ध प्रासंगिक कथा के समावेश का समर्थन नहीं किया जा सकता। मातृयुक्त को कानिदास मान कर उसे काश्मीर का सिद्ध करने में भी प्रसाद को सफलता नहीं मिल पाई। यह पहले ही कहा जा चुका है कि इस कथा का आधिकारिक वस्तु से कोई सम्बन्ध ही नहीं। इस प्रकार की वस्तुओं के समावेश से प्रसाद के ऐतिहासिक नाटकों को कथावस्तु बहुत जटिल हो गई है।

स्कन्दगुप्त में बौद्ध-धर्म का स्वल्प—प्रसाद की रचनाओं में बौद्ध साहित्य और बौद्ध दर्शन का बहुत गहरा प्रभाव है। और स्कन्दगुप्त में तो यह प्रभाव बहुत ही व्यापक है। नायक स्कन्दगुप्त और महादेवी की विचारधारा में बौद्ध-दर्शन का प्रभाव स्पष्ट है। यहाँ तक कि नाटक के अन्त में देवसेना भी इस दर्शन से प्रभावित होकर कह बैठती है—‘सब क्षणिक सुखों का अन्त है, जिसमें सुखों का अन्त न हो, इसलिए सुख करना ही न चाहिए।’ इस नाटक में बौद्धधर्म का उज्ज्वल आदर्श और हासोनुष्व रूप दोनों दिखाते पड़ते हैं। गुप्त-साम्राज्य के उत्थान के दिनों में बौद्धधर्म का क्रमशः हास हो रहा था। बौद्धधर्म की सरलता उपहास्य धार्मिक आदंबर में परिणत हो गई थी। पर वह युग परमास्थिता का नहीं था। स्कन्दगुप्त में बौद्धों और ब्राह्मणों के व्यापक वैमनस्य का जो चित्रण किया गया है वह बालविरुद्ध नहीं है। प्रसाद अपने युग के हिन्दू-मुस्लिम कलह से प्रभावित थे। अतः ठीसी धारणा से उन्होंने बौद्ध ब्राह्मण कलह का चित्रण किया है। किन्तु इतिहास ऐसा नहीं कहता। एक ही परिवार में शैव और बौद्ध दोनों पाये जाते थे। इसमें सन्देह नहीं कि बौद्धधर्म एक ओर पतनोन्मुख हो रहा था, दूसरी ओर उसका उत्थान और उज्ज्वल रूप भी वर्तमान था। प्रपंचबुद्धि पतनोन्मुख रूप का प्रतीक है। वह उन असद्बुद्धि के पोषक भित्तियों में से है जिन्होंने अपनी विकृति में बौद्धधर्म को भी कलंकित कर दिया। उसमें महानता और त्याग का सर्वथा अभाव है। धार्मिक वितडावाद का वह पोषक ही नहीं प्रोत्साहक भी है। उसके धार्मिक मिथ्यात्व स्वार्थ एवं विद्वेष-गर्भित हैं। विचारों की मलिनता से उसके कार्यों में भी मलिनता आ गई है। वह स्वयं मदिरा पीता है और गिलाता है। करुणामूर्ति गौतम का अनुयायी होकर भी वह हत्या कराने को, श्मशान में नरबलि देने को, उत्थन रहता है। अनन्तदेवी और मटार्क जैसे खूब प्रकृति के



व्यक्तियों को अपने तांत्रिक प्रयोगों से आतंकित कर वह उनसे साथ राजनीतिक प्रपञ्च रचता है। शर्वनाम के शब्दों में 'हत्या के द्वारा हत्या का निषेध करने वाला'—यथानाम तथा गुणा—वाला यह प्रपञ्चबुद्धि बौद्धधर्म का पतनोन्मुख रूप ही प्रदर्शित करता है। बौद्धधर्म क उन्नत और उज्ज्वल रूप का प्रतीक प्रख्यात कीर्ति है। उसका जापान का ज्येष्ठ सत्कार में रहकर विश्व-कल्याण करना है। उन त्यागशीला में उसकी गणना की जा सकती है जो मानव हित के लिए अपने प्राण अर्पण करने को सदा तत्पर रहते हैं। प्रलोभन और धार्मिक उपाद उस विचलित नहीं कर सकते। ब्राह्मण और बौद्ध पशुबलि करने एवं रोकने के लिए अकारण ही हिन्दू-मुसलमानों के समान झगड़ते हैं, तब इन धर्मवादियों की ओरों खोलने के लिए प्रख्यात कीर्ति अपने प्राणों की बाजी लगाकर त्याग का अनुपम आदर्श उपस्थित करता है। बौद्धधर्म के प्रचार के लिए विदेशियों द्वारा सहायता और धन का लोभ दिये जाने पर वह अस्वीकार कर देता है। रुपये व लोभ में वह भारत को आक्रमणकारियों के हाथ बेचने का तैयार नहीं। "सनापति उमस्त उत्तरापथ का बौद्ध सघ जो तुम्हारे उत्कोच के प्रलोभन में भूल गया था वह अब न होगा"—प्रख्यात कीर्ति को यह उक्ति उसका चरित्र की दृढ़ता सूचित करती है। ऐसे ही सच्चे धर्मियों के द्वारा समय समय पर सघ की मलिनता बहुत कुछ धुलती रही है।

स्कन्दगुप्त ने—(१) नृत्य—नृत्य प्रसाद के नाटकों में अधिक नहीं हैं किन्तु हैं अजरय। जो हैं व ठीक समयानुकूल तो नहीं कह जा सकते, किन्तु किसी सीमा तक उचित हैं। 'अजातशत्रु' में मागधी के अतिरिक्त प्रसाद के धान स्वयं नृत्य नहीं करत। नृत्य केवल नर्तकिया करती हैं। सम्राट कुमारगुप्त पारसीक नर्तकियों का नृत्य देखने ह। वह नृत्य सम्राट की विलासप्रियता को देखते हुए उचित ही हैं। दरबार में भी मनोरंजन की परिपाटी होती ही है मटाक अपने शिबिर में नर्तकियों का नृत्य देखता है। युद्धक्षेत्र सगीत के उपयुक्त स्थल तो नहीं पर इससे मटाक के चरित्र पर—उसकी विलासिता पर—प्रकाश पड़ता है और युद्ध की भयङ्करता में कोमलता का समावेश हो जाना है। इस प्रकार प्रसाद ने नर्तकियों का समावेश कर यथास्थान नृत्य का आयोजन भी कौशल से कर दिया है।

(२) गीत—समान का प्रयाग प्राचीन काल से दर्शकों की मनोरंजनी वृत्ति का नृत्ति के लिए हाता आ रहा है। किन्तु प्रसाद ने अपने नाटकों में जो गीत दिये हैं वे किसी विशेष उद्देश्य से नहीं। इनका प्रवेश एक तो काव्य प्रकृति-वश है,

दूसरे अनुकरणमान, और तीसरे निरुद्देश्य एवं जानबूझ कर हुआ है। यह बात भी विचारणीय है कि नाटकीय प्रतिमा से उनकी काव्य प्रतिमा का विकास पहले ही हो चुका था और अच्छी तरह हो चुका था। अतः कहीं ऐसा प्रतीत होता है कि प्रसाद अपने सुन्दर गीतों को स्थान देने के ही लिए कथावस्तु की भी उसके अनुकूल कर डालते हैं। गीत कथावस्तु के प्रवाह में सहायक होने के बदले कथा वस्तु ही गीतों के प्रवाह को और अप्रसर होने लगती है। उनके प्रत्येक नाटक में आए हुए कुछ गान इतने सरम, भावपूर्ण, हृदयग्राही एवं तल्लीन करने वाले हैं कि हम भूल जाते हैं कि नाटक की मूल कथा से उनका कुछ सम्बन्ध भी है या नहीं। हाँ, स्कन्दगुप्त और चन्द्रगुप्त नाटकों के गान उनके उपयुक्त हैं। स्कन्दगुप्त में १६ गान हैं। उनमें से कुछ प्रार्थनाएँ हैं, कुछ नेपथ्य से गाये जाते हैं कुछ नर्तकिणों के मुख से और कुछ स्वतन्त्र। देवसेना के गीत उसकी उसी तात्कालिक मनोवृत्ति पर प्रकाश डालते हैं और उसके स्वभाव व अंग हैं। एक गीत विजया ने भी गाया है जो उसके चरित्र एवं मनोवृत्ति के विपरीत एवं अस्वाभाविक है। प्रसाद के कुछ गीत अत्यन्त भावपूर्ण हैं। देवसेना के गीत—‘भरा नैनो में मन में रूप’, ‘घने प्रेम-तब तले’, और ‘आह वेदना मिली विदाई’, एवं देवकी देवी, का ‘पालना बनें प्रलय की लहरें’ इसी प्रकार के गीत हैं जो गायिका की मानसिक स्थिति पर भी प्रकाश डालते हैं। मातृगुप्त का हिमालय के आगमन में उसे प्रथम किरणों का दे उपहार’, यह उद्बोधन-गीत स्थायी साहित्य की वस्तु है। पर ‘संस्कृति के वे सुन्दरतम क्षण यों ही भूल नहीं जाना’ ऐसे भी कुछ गीत हैं जिनका भाव न गायक (नट) ही समझ पाता है न दर्शक ही। यहाँ एक बात ध्यान देने की है। नाटक में गीतों की संख्या ४५ से अधिक होने से नाटक के कथाप्रवाह में बाधा पड़ती है, और गीत का विस्तार तो उसकी सरसता को नष्ट कर देता है।

(३) हास्य—हास्य की ओर प्रसाद की प्रवृत्ति नहीं थी। अतः इसकी सुन्दर व्यंजना इनके नाटकों में खोजना व्यर्थ है। व्यंग्य की तीव्र मार्मिकता तो उनमें कहीं कहीं मिल भी जाती है, किन्तु वह व्यंग्य गम्भीर होता है—हास्योत्पादक नहीं। हास्य का तो सर्वथा अभाव ही समझना चाहिए। हाँ कहीं कहीं शिष्ट सदाचार-पूर्ण समयोचित अकल्पित विनोद अवश्य है। हास्य में प्रायः कल्पना को स्थान नहीं मिलता। अतः कल्पना के घनो प्रसाद में यदि हास्य की रेखा दीएँ दिखाई पड़े तो आश्चर्य नहीं। स्कन्दगुप्त नाटक में प्रसाद ने जो हास्य-योजना की है वह दो पात्रों पर अवलम्बित है—लड्डा के सुवराज कुमार धातुसेन और विदूषक मुद्गल कुमारगुप्त की सभा में धातुसेन ईंसाने का प्रयत्न करता है,

पर सफलता नहीं मिलती। कोष्ठक में 'हँसते हुए' लिखने में किसी को हँसी आ जाती हो तो बात दूसरी है। मुद्गल विदूषक है। वह परंपरा मुक्त भोजन-भट्टना, प्रेम, विवाह आदि को लेकर हँसी उत्पन्न करने की चेष्टा करता है। उसकी 'अजय मजूरा' (पेट) और 'पाकशाला पर चढाई' करने की बात से शायद हँसी आ भी जाय, परन्तु यहाँ भी प्रसाद की विद्वत्ता और गम्भीरता उसे आ घेरती है। 'न्याय', 'आप्त वाक्य', 'तर्क शास्त्र' का भार उस हास्य का गला दबा देता है। यह कहने से सकोच नहीं कि प्रसाद अपने नाटकों में हास्य-योजना करने में असफल हो रहे हैं।

स्वरसुप्त की अभिनेयता—नाटक एक दृश्य काव्य है। विश्वनाथ ने अभिनेयता को दृश्यकाव्य का प्रधान लक्षण माना है।<sup>१</sup> सामाजिक को रस-मग्न करने के लिए वेषभूषा, वाणी, कृत्य और मनोभाव इन चारों का अनुन्देश या अभिनय आवश्यक है। अतः नाटक अभिनेय है या नहीं इस बात का विचार करने के लिए हम निम्नलिखित बातों को ध्यान में रखना आवश्यक है।

(१) भाषा—सबसे पहले हम भाषा को लेते हैं नाटक एक सार्वजनिक धस्तु है। अतः उस नाटक के मवादों की भाषा सुबोध, भाव प्रकाशन में समर्थ और जन सामान्य की समझ में आने योग्य होनी चाहिए। नाटक में कृत्रिम और लकी हुई भाषा का सबसे बुरा परिणाम यह होता है कि उससे धस्तु और व्यापार मिश्रित हो जाते हैं और इसी कारण अभिनेता अभिनय में स्वाभाविकता नहीं ला सकता। भाषा यदि स्वाभाविक एवं व्यावहारिक होगी तो अभिनेता को भी अपना अभिनय करने में सरलता रहेगी। ऐसा न हो कि एक ओर तो रंगमंच पर पात्र अभिनय कर रहे हैं, दूसरी ओर दर्शकों को बार-बार कोप डोलना पड़ रहा है अथवा मित्रों से शब्दार्थ या भाव पूछने के लिए कानाफूसी हो रही है। इस प्रकार दर्शक नाटकों का पर्याप्त आनन्द उठाने से वंचित रह जाता है। प्रसाद की भाषा पग पग पर क्लिष्ट एवं दुरूह है। यदि अभिनेता प्रसाद की भाषा का एक एक शब्द कठस्थ कर लेता है तो अभिनय में कृत्रिमता आ जाती है। यदि वह अभिनय का ओर ध्यान देता है तो भाषा प्रसाद की नहीं रहने पाती। प्रसाद नाटककार के अधिकार से कह सकते हैं—'दर्शक अयोग्य है, मेरी कला का समझने की क्षमता उनमें नहीं। पर दर्शक भी यह कह सकता है—'आप कवि भले ही हैं, पर अभिनेय नाटक लिखने की क्षमता आप में नहीं,'

१. दृश्य सत्राभिनेय स्यात्—(दर्शरूपक)

और दर्शक का यह कहना उचित ही होगा। नाटक की भाषा में गूढ़ता नहीं होनी चाहिए<sup>२</sup> क्योंकि न प्रायः नट ही विद्वान् होते हैं न सामान्य दर्शक ही। प्रसाद की क्लिष्ट, और पात्रानुसार न होने से अस्वाभाविक, भाषा क्रिया व्यापार हीन है। स्कन्दगुप्त, मातृसेन, देवमन, विजया, अनन्तदेवी आदि की बात छोड़िये—हैमोद मुद्गल, सैनिक शर्वनाग, रामा, यहाँ तक कि विदेशी हूण खिंगिल आदि तक के मुख में भी सरसूत-गमित हिन्दी ठूँसी जा रही है। स्कन्दगुप्त नाटक की भाषा अथ सभी नाटकां से दुरुह है।

(२) भाव—भाषा क्लिष्टता के साथ साथ भावों की जटिलता और गभीरता से भी नाटककार को बचना चाहिए। गभीर दार्शनिक तत्वों के लिए या जटिल भावों की गुथी सुलभाने के लिए नाटक देखने कोई नहीं जाता। मनोरंजन के निमित्त ही नाटक दगने जाता है। यदि नाटक में भाँकित गभीर तत्व को लेकर पात्र उसकी आलोचना करने लग जायँ तो दर्शक का कब जाना स्वाभाविक ही है। आत्मात्मिकता का समावेश और भावों की जटिलता नाटक को नीरस बना देते हैं। प्रसाद के पात्र सभी दार्शनिक नीमावा करने लगते हैं और कभी कवित्वमय उद्गार अभिनय करने लगते हैं। मातृगुप्त का कवित्व, प्रख्यात-कार्ति का आत्मवाद अनात्मवाद का वितडावाद, स्कन्दगुप्त की दार्शनिक ठसियों, जयमाला का व्यष्टि-समष्टिवाद का पचड़ा, आदि सामाजिक के लिए अर्थहीन एवं ग्लानिकर हो जाते हैं। इन प्रसंगों में क्रिया-व्यापार ने अभाव में अभिनेता भी ठीक से अभिनय नहीं कर सकता।

(३) संवाद—संवाद नाटक के प्राण होते हैं। वस्तु को गतिशील बनाने और पात्रों के चरित्रचित्रण करने के लिए संवाद ही नाटककार के पास एकमात्र साधन है, और संवाद की स्वाभाविकता, सरसता और व्यावहारिकता पर ही वाचिक अभिनय की सफलता भा निर्भर है। भाषा का कृत्रिमता, भावों की जटिलता, विचारों की गहनता, एवं अनावश्यक रूप से लम्बे संवाद और लम्बी लम्बा स्वगतोत्तियाँ या वक्तृताएँ व्यवहारविह्वल होने से नीरस एवं अरुचिकर हो जाती हैं। रंगमंच पर एक पात्र का भाषण देते जाना और दूसरों का निश्चेष्ट सुनते जाना अक्षरने लगता है। स्कन्दगुप्त नाटक में ऐसे लम्बे भाषण और संवाद काफी हैं स्कन्दगुप्त, विजया, मातृगुप्त, धातुसेन की कुछ स्वगतोत्तियाँ, चौथे अंक में ब्राह्मण, धातुसेन और प्रख्यात-कीर्ति का नीरस संवाद, धातुसेन का

का आवश्यकता से अधिक लम्बा भाषण—ये सब निर्व्यापार होने से अनभिनेय है।

(४) कथावस्तु—अभिनेय नाटक की कथावस्तु सुस्पष्ट होनी चाहिए। दर्शक इस गुणों को सुलभाने में ही न लग जायें कि 'आखिर क्या है क्या इस नाटक में,' अर्थात् नाटक में प्रासंगिक कथाएँ बहुत अधिक या दूसरी से उलझी हुई न हों। प्रसाद ४ ऐतिहासिक नाटकों की कथावस्तु समसामयिक प्रधान, राज्यों की घरेलू राजनीति, उनके पारस्परिक सम्बन्ध और कुचक्रों के कारण जटिल हो जाती है। स्वन्दगुप्त नाटक में मालव और कन्नौज के प्रासंगिक कथानकों के कारण आधिकारिक वस्तु के प्रवाह में विघ्न पड़ता है। और इस वस्तु जटिलता का एक स्वाभाविक एवं अनिवार्य परिणाम होता है पात्रबहुलता। और पाठकों एवं दर्शकों की भी बार-बार पात्रमूची उलझनी पड़ता है। पात्रबहुलता भी नाटकों के अभिनय में एक बड़ी बाधा है।

(५) विस्तार—नाटक इतना लम्बा न हो जाय कि दर्शक ऊब जायें। प्रवक्ष्यामिनी और राज्यभू को छोड़कर प्रसाद के सभी ऐतिहासिक नाटक लम्बे हैं। एक दृश्य नाटक के अभिनय में पाँच घंटे लग जायेंगे। पर आज के युग में नाटक देखने का समय है २ २½ घंटे, अधिक से अधिक ३ घंटे। प्राचीन नाटक १०-१५ अंकों तक के होते थे। किन्तु अब एक दिन में एक ही अंक खेला जाता था। आज इस सपर्य और उद्योग के युग में न तो एक ही दिन में ५-५ घण्टे बैठ कर लम्बे नाटक देखने का अवकाश दर्शकों को है न एक ही नाटक को क्रमशः कई दिना तक लगातार देखने का ही धैर्य उनमें हो सकता है। नाटकों का स्थान आज जो विषय छीन रहे हैं, उनके कई कारणों में से एक यह भी है।

(६) दृश्य योजना—अभिनेय नाटकों में दृश्यों की समुचित योजना का भी ध्यान रखना पड़ता है। एक अंक में कई दृश्य होते हैं। उन दृश्यों की योजना के लिये पर्दों का प्रयोग किया जाता है। दृश्य दो प्रकार के होते हैं—(१) रानसभा, अन्त पुर, न्यायालय बदीर्गह, कार्यालय जैसे 'विशेष' दृश्यों के केवल पर्दे के सहारे दिखाये जाते हैं। विशेष दृश्यों की योजना के पूर्व रंगमंच के अग्रभाग में सामान्य दृश्य चतन हैं और पर्दे के भीतर विशेष दृश्य तैयार किया जाता है, विशेष दृश्य पर्दा उठाकर सामने लाया जाता है और पर्दा गिरा कर इसकी समाप्ति की जाती है जिस पर पुनः एक समान दृश्य का अभिनय होता है। एक

के बाद दो विरोध दृश्य दिखलाना रगमच की दृष्टि से सुविधाजनक नहीं हो सकता। दृश्ययोजना का दृष्टि में भी स्कन्दगुप्त अभिनेय नहीं कहा जा सकता। दूसरे अंक में बन्दाट्टह के दृश्य के बाद ही अवती दुर्ग की योजना करना, तीसरे अंक में श्मशान व दृश्य के बाद पर्दा गिराने हो मगध में अनन्त की गोष्ठी का दृश्य दिखाना अनुविधानुक होगा। सामाजिक को अगले दृश्य के लिये प्रतीक्षा करनी पड़ेगी इसी चौथे अंक में प्रकाश के बाद ही न्यायाधिकरण के दृश्य का योजना करना भी विरोध सुविधाजनक न होगा। इनके अनिश्चित कुभा का बाँध, भयकर बाढ़ एवं दृश्यों की योजना भी संभव नहीं।

उपयुक्त कसौटियों में कसने पर हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि क्लिष्ट और कृत्रिम भाषा, कवित्वमय भाव, जटिल दार्शनिक विचार, क्रिया व्यापारहीन संवाद, असंबद्धवस्तु, पात्रबहुलता, नाटक का विस्तार, हास्य का अभाव एवं दृश्य-योजना का त्रुटि व कारण स्कन्दगुप्त अभिनेय है। सच तो यह है कि रगमच से सर्वथा अनभिज्ञ प्रसाद ने रगमच की दृष्टि से नाटकों का प्रयत्न किया ही नहीं है।

## ‘अज्ञातशत्रु’ में काव्य एव दर्शन

—प्रो० इन्द्रपाल सिंह ‘इन्द्र’ एम० ए० (हिन्दी, सं०), ‘साहित्यरत्न’

हिन्दी नाट्य साहित्य में प्रसाद का अविर्भाव मों भारती का प्रसाद ही कहा जा सकता है। उन्होंने अपना अन्वेषिणी प्रज्ञा, मननशील मनीषा, चिन्तन शाल मेधा, प्रमदिनी प्रतिभा एवं माधुकतामयी कल्पना द्वारा अतीत के अन्तस में पैठकर भारतीय सस्कृति रत्न को खोज निकाला और उससे मों भारती का अभिप्रेक किया। उन्होंने नाटकों द्वारा न केवल सास्कृतिक चेतना को उन्नेपित किया अपितु वर्तमान के लिए आगरण का स देश भी दिया। अपनी नाट्य कला में पौराणिक और पार्थाय का स गुलित समन्वय करके हिन्दी को अपनी कला का घरदान दिया। उनके नाटकों में जहाँ इतिहास की यथार्थता, सस्कृति की भव्यता, चरित्रा की आदर्शमयता एवं शैली का सुन्दरा दृष्टिगत होती है, वहाँ काव्य की सरमता और दर्शन की गम्भीरता भी है। उनके नाटककार के साथ उनका कवि तथा दार्शनिक भी सजग रहा है। यदि यह कहा जाय कि प्रसाद यथार्थत कवि हैं और उसके अनन्तर नाटककार तो अत्युक्ति न होगी। नाटककार में कवि और दार्शनिक सामञ्जस्य आलें चकों को उनका दोष प्रतीत हुआ है, किन्तु यही वास्तव में उनका गुण है। इन्हीं के कारण प्रसाद के नाटककार का अपना वैशिष्ट्य है, जो उन्हें अन्य नाट्यकारों से पृथक् करके शीर्ष विदु पर अविष्टित करता है। प्रस्तुत निबन्ध में हम उनके अज्ञातशत्रु में इन्हीं दोनों तत्वों को दर्पना है।

भारतीय नाट्यशास्त्रों के अनुसार नाटक के तीन तत्वों में से ‘रस’ का प्रमुख स्थान है। भारत ने अपने नाट्यशास्त्र में रस का विस्तृत विवेचन किया है। नाटककार पात्रों के चरित्र चित्रण द्वारा परिस्थितियों के परिवेश में रस सञ्चार की चेष्टा करता है। किन्तु वहाँ उसका कवि साहित्यिक रूप से नहीं। ‘अज्ञात शत्रु’ में प्रसाद का कवि प्रच्छन्न होकर अधिक मुखर है। यद्यपि चरित्राङ्गन द्वारा भी रस-परिपाक करने की दृष्टि से प्रसाद पूर्ण सफल हैं तथापि उन्होंने रस की धारा प्रवाहित करने के निमित्त अपने कवि को जागरूक रक्खा है। ‘अज्ञातशत्रु’ में भिम्बमार, गौतम और वामनी का चरित्र शान्त रस में सामाजिक को निमग्न

करता है तो मल्लिका का चरित्र कदवाप्लुत करता है। यदि अज्ञातशत्रु और विरुद्धक के चरित्र में वीर रसाभास है तो बन्धुल के चरित्र में वीर रस की ओजस्विनी धारा है। यदि मागन्धी के चरित्र में शृंगार का वासनाजनित कलुष है तो पद्मावती के चरित्र में प्रेम की पावनता और पतिव्रत की दिव्य आभा है। यदि प्रसेनजित के क्रोध में रौद्र की व्यञ्जना है तो वसन्तक की उत्तियों हास्य से ओत प्रोत है। समग्र रूप से दृष्टिपात करने पर हम देखते हैं कि ‘अज्ञातशत्रु’ में वीर शान्त एवं कदवा रस को त्रिवेणी प्रवाहित हो रही है। नाटक के अन्त में पाठक या दर्शक को कदवा की भूमिका में शान्त रस के आनन्द की अनुभूति होती है। प्रभाव की दृष्टि से ‘अज्ञातशत्रु’ का अगो रस शांत हो प्रणीत होता है। किन्तु नाट्याचार्यों ने नाटक में अगो रस के रूप में वीर, शृंगार और कदवा की स्थिति को ही स्वीकार किया है और इन्हीं रसों में साधारणकरण की क्षमता सिद्ध की है। किन्तु प्रसाद के नाटक अभिनेय की अपेक्षा पाठ्य अधिक हैं। ‘अज्ञातशत्रु’ भी इसी कोटि का नाटक है। अतएव उसमें शान्त रस को अगो रूप में स्वीकार किया जा सकता है। आलोचकों ने अज्ञातशत्रु को नायक मानकर यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि नाटक का प्रधानरस वीर है। अज्ञातशत्रु का प्रयत्न उत्साह-पूर्ण है। राज्य प्राप्ति उसका लक्ष्य है। विम्वसार आलम्बन काशा का उपद्रव उद्दीपन, अज्ञातशत्रु की चेष्टाएँ-युद्ध सज्जा, परिषद् की कार्यवाही, वासवी और विम्वसार पर नियन्त्रण आदि-अनुभाव हैं। इस प्रकार वीर रस की पुष्टि होती है। इस सम्बन्ध में हमारी दो आपत्तियाँ हैं। प्रथम तो यह कि अज्ञातशत्रु के प्रयत्न में उसका स्वभाविक उत्साह नहीं भलकता। उसके मूल में दबदब की दुरभि सन्धि और छलना की अवाञ्छनीय राज्यलिप्सा है। अतएव अज्ञातशत्रु का यह कार्य अशिष्टता और उदण्डता की संज्ञा में आ जाता है। इसी कारण वह सामाजिका की सहानुभूति अर्जित नहीं कर पाता। सामाजिकों का सहानुभूति निरन्तर विम्वसार और वासवी के प्रति रहती है। अतः अज्ञातशत्रु के उत्साह में साधारणकरण का प्रश्न ही उपस्थित नहीं होता। उसका विपरीत एक चोम हा होता है। दूसरी आपत्ति यह है कि अज्ञातशत्रु का प्रयत्न तो द्वितीय अंक में ही समाप्त हो जाता है। तृतीय अंक में तो उसके उत्साह का हास ही दिखाई पड़ता है और उसका वीरोत्साह शृंगार का संचारी बन जाता है। अतएव वीर रस को अगो रस कैसे माना जा सकता है। वास्तव में प्रसाद ने ‘अज्ञातशत्रु’ में पश्चात्य नाट्य प्रणाली के अनुसार अन्तर्द्वन्द्व को प्रमुखता



प्रदान की है। इस कारण रस परिपाक की आर उनका स्थान कम गया है और वे रस की स्पष्ट और निदोष धारा प्रवाहित नहीं कर सके हैं।

यद्यपि 'अज्ञातशत्रु' की रस योजना में एक रसता एव प्रभाव की समन्विति का अभाव है तथापि प्रसाद का कवि उसमें अपनी पूर्ण सरसता के माधुर्य अभिव्यक्ति हुआ है। 'अज्ञातशत्रु' के गीतों में हृदय को स्पर्श करने की पूर्ण क्षमता है और उनमें जो रस की धारा प्रवाहित होनी है वह किसी भी गुप्त प्रगीत काव्य से कम नहीं है। उदयन की उदासीनता और अपनी अवहेलना से व्यथित पद्मावती के इस गीत में पीड़ा की कैसी कसक है—

मोड़ मत लिचे धीन के तार !  
निदंय उंगली ! भरी ठहर जा,  
पल भर अनुबन्धा से भर जा,  
यह मूर्छित मूर्छना चाह सी—  
निकलेगी निस्सार ।

गीत के एक एक शब्द से वेदना टपकती है और सामानिक के हृदय में एक टोस ली उठती है। इसी प्रकार असफलताओं व भार से आक्रान्त तथा मज्जिका की परिचर्या से भ्रात विरहक की मनोदशा को व्यक्त करने वाले इस गीत में आशा का भरसना झलकती है—

“भलका की किस विकल विरहिणी की पलकी का से अवलम्ब,  
सुझी सो रहे ये इतने दिन, कैसे हे मोरव, निकुरम्ब,  
बरस पड़े क्यों आज प्रचानक सरसिज कानन का संकोच  
भरे जलद मे भी यह पवाला ! भुके हुए क्यों इसका सोच ?”

और यदि प्रहृष्टि के माध्यम से प्रेम की मादकता का आस्वादन करना हो तो इस गीत की स्वर लहरी में अवभादन षोडशे ।—

“बला है मयर गति से पवन रसीला नन्दन कानन का ।

नन्दन कानन का, रसीला नन्दन कानन का ॥

फूलों पर आनन्द भरेवी भाते मधुकर बूद,

बिसर रही है किस जीवन की किरण, सिला भरविन्द

ध्यान है बिसके आनन का ।

नन्दन कानन का रसीला नन्दन कानन का ॥”

कहने का तात्पर्य यह है कि अज्ञातशत्रु के गीतों में माधुर्य प्रवाह एव सर

मता की प्रिवेणी प्रवाहित हो रही है और वे किसी भी उत्तम कौटि के गीतिकाव्य की भेणी में रखे जा सकते हैं।

गीतों में ही नहीं, अपितु नाटक के गद्यमय संवादों में भी प्रसाद के कवि की भोंकी मिलती है। पात्र जहाँ कहीं भी भावावेश में आता है, वहीं कविता का स्फुरण हो जाता है। उस समय पात्र स्वामाविक वार्तालाप का परित्याग करके इस भूतल से उठकर कल्पना लोक में पहुँच जाता है और उसकी वाणी काव्य की जननी बन जाती है। मागन्वी के प्रेम में उन्मत्त विलासी उदयन की इस युक्ति में शृंगार की रसमयता देखिये—‘मुझे अपने मुख चन्द्र को निर्मिमेप देखने दो कि मैं एक अतीन्द्रिय जगत की नक्षत्र मालिनी निशा को प्रकाशित करने वाले शरत्चन्द्र को कल्पना करता हुआ भावना की सोमा को लॉच जाऊँ, और तुम्हारा सुरभि-निश्वास मेरी कल्पना का आलिंगन करने लगे।’

कहीं कहीं कवि ने संवादों में काव्य-तत्व का इतना अधिक समावेश किया है कि उनमें गद्य काव्य का सा आनन्द प्राप्त होता है। विशदक के इस कथन में प्रतीकात्मकता सौली में कवि ने अपनी प्रतिभा एवं कल्याण शक्ति द्वारा काव्य की अजस्र धारा प्रवाहित की है—“मैंने अपने यौवन के पहले भीष्म की अर्बुदात्रि के आलोकपूर्ण नक्षत्र लोक ने कोमल हीरक कुसुम के रूप में आते देखा। विश्व के असंख्य कोमल कण्ठ की रसीली तानें पुकार बनकर तुम्हारा अभिनन्दन करने, उन्हें सँभालकर उतारने के लिये, नक्षत्र लोक को गई थी। शिशिर कणों से सिक्त पवन तुम्हारे उठरने की सोखी बना था, तथा ने स्वागत किया, चादुकार मल्लिकानिल परिमल की इच्छा से परिवारक बन गया, और बरजोरी मल्लिक के एक कोमल वृक्ष का आसन देकर तुम्हारी सेवा करने लगा।” ‘अज्ञातशत्रु’ में केवल उद्धृत अंशों में ही काव्य नहीं अपितु अनेक स्थल ऐसे हैं जहाँ कवि की माधुर्यता झलकती है। श्यामा के कथन में वासना का उद्दाम वेग है तथा वाजिरा के कथन में प्रेम की मन्दाकिनी प्रवाहित हो रही है और मल्लिका के कथन में ओज की स्फूर्ति और कण्ठा की शांतल धार है। इस प्रकार हम देखते हैं कि ‘अज्ञातशत्रु’ में प्रसाद का कवि उनके नाटककार की अपेक्षा अधिक मुखर है।

कवि की ही मौलिक उनका दार्शनिक भी ‘अज्ञातशत्रु’ में अपनी प्रथा के साथ अविच्छिन्न है। प्रसादजी का जीवन ही दर्शन की गम्भीरता से पूर्ण था। वैसे तो उन्होंने सभी दर्शनों का अध्ययन किया था और उपनिषदों का मंत्रन किया था, जिनसे वे ‘कामायनी’ जैसा रत्न खोज लाये किन्तु उनको बौद्ध दर्शन

का तथा शैवों के ग्रन्थमिहादर्शन ने अधिक प्रभावित किया था। बौद्ध दर्शन की कक्षा और शैवदर्शन की आनन्द भावना व ताने बाने से ही प्रसाद के साहित्य का निर्माण हुआ है। 'अज्ञातशत्रु' में उनका दोनों ही दार्शनिक भावनाओं का स्वरूप दृष्टिगत होता है। 'अज्ञातशत्रु' का कथानक बौद्ध भुगीन घटनाओं पर आधारित है। इसी कारण उसमें बौद्ध की कक्षा का प्रसार ही अधिक है। गौतम के शब्दों में भू से गगन तक कक्षा का ही साम्राज्य है। गोधूला की राग रजित, लालिमा उषा की स्निग्ध स्मिति शिशु की मधुर मुसकान तारागणों की निर्मिमेय उज्ज्वलता में कक्षा हा की विभूति निहित है। वास्तव में कक्षा मानव जीवन का दिव्य वरदान है जो व्यक्तियों के जीवन का पाथेय है मुखियों के सन्तोष का सम्बल है। मानव के अन्तः को द्रवित करके उस प्रेम की पावन धारा में परिवर्तित करके विश्व मैत्री के सागर में विलीन करने वाली कक्षा ही तो है। इसीलिए 'अज्ञातशत्रु' में स्याम स्याम पर कक्षा का संदेश मिलता है। कक्षा के अवनार गौतम ही नहीं अपितु नाटक के अन्य पात्र भी कक्षा को महत्त्व प्रदान करते हैं। प्रथम अंक व प्रथम दृश्य में ही पञ्चावती कुशांक की निष्ठुरता को लक्षित करने हुए कहती है 'मानवी सृष्टि कक्षा के लिये है, या तो क्रूरता के निदर्शन हिंस पशु, जगत में क्या कम है' मल्लिका का सो समस्त चरित्र ही कक्षा की भावभूमि पर आधारित है। कक्षा उसे वैधव्य की वेदना को सहन करने की शक्ति देती है, आतिथ्य के कर्तव्य की प्रेरणा देती है, पीड़िता की सवा या धैर्य देती है और विरोधियों को भी अपने स्नेहान्नल की छाया देने का बल देती है। कक्षा की उस मूर्ति के सम्पर्क में आते ही निष्ठुरतम मानव का कलुष भी धुल जाता है। अज्ञात को उसकी वह शिक्षा पप्पा क शब्दों की पुनरावृत्ति होने पर भी परिस्थिति की अनुकूलता के कारण महानपूर्ण है— 'उपकार, कक्षा, समवेदना और पवित्रता मानव हृदय के लिये हा बने हैं।' प्रेममयी वाविरा जिसने जीवन का अमी प्रभात ही है, कक्षा का छाया में ही अपने प्रेम वृत्त का विकास चाहती है। उसका स्वगत गीत इसी भावना पर केन्द्रित है।—

“हमारे जीवन का उत्ताप, हमारे जीवनघन का रोष ।

हमारी कक्षा के दो बूँद, मिले एकत्र, हुआ सन्तोष ।”

यहा नहीं, अपितु वह स्पष्ट कहती है—, “बस तुम हमें एन करण दृष्टि से दखो और मैं कृतज्ञता के फूल तुम्हारे चरणों पर चढ़ाकर चला जाया करूँगी।” इस प्रकार 'अज्ञातशत्रु' में यहा कक्षा सर्वत्र दिखाई देती है और

अन्त में गौतम का अमय हाथ करणा का ही प्रतीक है, जिसकी छाप में दुख भी मुख हो जाता है।

करणा की मात्रना को बल मिलता है दृश्यों की नश्वरता से। इसी से प्रसाद की दार्शनिक भावना का मूल है जगत् का निष्पत्त्य। किन्तु प्रसाद का निष्पत्त्य शंकर का मायावाद नहीं है। वह केवल मौक्तिक नुखों की नित्यारता की ही उद्घोषित करने वाला है और जगत् के माध्यम से ही आत्म-तत्त्व के बोध को प्रेरणा देता है। यदि ऐसा न होता तो वह करणा और सहानुभूति का जनक न बनकर विराग का कारण होना। इस निष्पत्त्य का घोषणा भी हमें ‘अज्ञातशत्रु’ में स्थान स्थान पर मिलती है। प्रथम अंक में द्वितीय दृश्य में बिम्ब-सार की यह उक्ति इसी निष्पत्त्य पर केन्द्रित है। प्रसाद की दार्शनिकता का यह उत्कृष्ट निदर्शन है—‘आह, जीवन का रूप मगुरता देखकर भी मानव कितनी गहरी नींव देना चाहता है। आकाश के नीले पत्र पर उज्ज्वल अक्षरों से लिखे हुए अक्षर के लेख जब धीरे धीरे लुप्त होने लगते हैं, तभी तो मनुष्य प्रभाव समझने लगता है जीवन संग्राम में प्रवृत्त होकर अनेक अकारण-तारण्य करता है। फिर भी प्रवृत्ति उसे अंधकार की गुफा में ले जाकर उसका शान्तिमय, रहस्यपूर्ण भाग्य का चिह्न समझने का प्रयत्न करती है।’ बिम्बसार का समस्त-जीवन इसी भावना से पूरा है। यद्यपि उस में अधिकार के प्रति मोह भी है, तथापि जगत् की क्षणिकता उसे मननशील बना देती है और वह सम्राट होने का अपेक्षा किसी विनम्रता के केवल कितलियों के मुरमुट में एक अधखिला फूल’ होना भेदकर समझता है। दृश्यों की यही नश्वरता मल्लिका के मोह को समाप्त कर देती है और उसके कर्तव्य को सुझाती है। वह स्वयं कहती है—‘पतित-पावन की अनोख बाणों ने दृश्यों की नश्वरता की घोषणा की। अब मुझे वह मोह की दुर्बलता-की दिताई देती है।’

प्रसाद के दार्शनिक विचारों में नियत का प्रमुख स्थान है। किन्तु प्रसाद की नियतिवादिता अकर्मण्य नहीं बनाती, प्रत्युत कार्य की प्रेरणा देती है। नियति तत्त्व को प्रसाद ने तन्त्रों से ग्रहण किया है, जहाँ उसका अर्थ है ‘नियमन हेतु’ अर्थात् जीव की स्वातन्त्र्य शक्ति को विरस्तृत कर उसे निश्चित नियम-व्यय पर चलाने वाली शक्ति नियति है। शैवाग्रभा में—जिनसे कि प्रसाद का अधिक प्रभावित है, नियति का माया की सन्तति कहा गया है और माया है शिव की कर्तृत्व शक्ति। अतः परम्परया नियति की उत्पत्ति शिव से हो है। वह कर्म पल-दात्री शिव शक्ति है। इसलिये वह कर्तव्य को प्रेरणा देती है और सफलता तथा

असफलता दोनों ही दशाओं में आनन्द का विधान करती है। 'अजातशत्रु' में भी नियतिवादिता का समावेश प्रसाद ने किया है। इस नाटक में भी नियति प्रेरक शक्ति के रूप में आई है। महाराज विन्धसार से जीवक स्पष्ट कहता है— "अदृष्ट तो मेरा सहारा है। नियति की डोरी पकड़ कर मैं निर्भय कर्म कूप में कूद सकता हूँ। क्योंकि मुझे विश्वास है कि जो होना है, वह तो होगा ही, फिर कायर क्यों घनू—कर्म से क्यों विरत रहूँ।"

प्रत्यभिशादर्शन के समरसता के सिद्धान्त को प्रसाद जी ने इस नाटक के अंत में स्थान दिया है, जहाँ समस्त सच्यों का अवसान आनन्द में होता है। एक ओर उल्लास के अतिरेक से विन्धसार की शान्तिमय मृत्यु होती है, दूसरी ओर गौतम का अभय हस्त भगल का विधान करता है। यही है प्रसाद की समरसता।

इस प्रकार हम देखते हैं कि अजातशत्रु में प्रसाद ने नाटककार को उनके कवि एवं दार्शनिक ने आब्ध्यादित नहीं किया अपितु अधिक चमका दिया है।

---

## ‘ध्रुवस्वामिनी’

प्रो० सत्येन्द्र चतुर्वेदी एम० ए०

“आज जितने सुधार या समाजशास्त्र के परीक्षात्मक प्रयोग देखे या सुने जाने हैं, उन्हें अचिन्तित या नवीन समझ कर हम बहुत शीघ्र अभारतीय कह सकते हैं; किन्तु मेरा ऐसा विश्वास है कि प्राचीन आर्यावर्त ने समाज की दीर्घ कालदायिनी परम्परा में प्रायः प्रत्येक विधान का परीक्षात्मक प्रयोग किया है। तात्कालिक कल्याणकारी परिवर्तन भी हुए हैं।”

प्रसाद जा क उपर्युक्त कथन का आशय यही है कि आज के जमाने की अनेकों समस्याएँ जो हम नितान्त नवीन और शतप्रतिशत वर्तमानकाल की देन मालूम पड़ती हैं; सर्वथा नई नहीं हैं, बरन समाज में किसी न किसी रूप में सदैव विद्यमान रही हैं। ‘ध्रुवस्वामिनी’ नाटक, उसमें वर्णित समस्याएँ और अन्त में उनका हल इस कथन की पुष्टि करता है। इस नाटक का कथानक भारतीय इतिहास के स्वर्णयुग गुप्तकाल का होते हुए भी उन सब समस्याओं पर पर्याप्त प्रकाश डालता है जो अपना युग ढँढ़ने के लिए आज के भारतीय समाज के समक्ष मुह बाये खड़े हैं; पर अभी तक उनका कोई सन्तोषजनक निर्याय नहीं हो सका है।

नर नारी अथवा स्त्री पुरुष के पारस्परिक सम्बन्ध की समस्या सृष्टि के आदि काल से जब से मानव ने होश सँभाला है—बयापूर्ण बनी हुई है और पता नहीं रहस्य की यह गूढ़तम गुत्थी कभी मुलझेगी भी या नहीं, पर एक बात भेद्य है कि नारी की अतिमात्रकृत्यामयी प्रवृत्ति का अनुचित लाभ उठा कर सदैव पुरुष प्रधान समाज ने सभी देशों में—विशेषतः भारतवर्ष में, उनके स्नेह, निश्छलतयाग और निस्वार्थ प्रेम का कतई मूल्य न करके एक प्रकार के उपेक्षा भाव से उस सदैव लाङ्घित और तिरस्कृत किया है और उसके प्रतिदत्त अत्यन्त लज्जा तथा सकोचमय स्वभाव का कारण वह भी पुरुष के इस निर्मम व्यवहार को चुपचाप शांत भाव से सहन करती आई है, यदा कदा कभी उसने अगर इन अत्याचारा के विरुद्ध आवाज उठाई है तो उन्मुक्त और स्वेच्छाचारी पुरुष ने उसका सहज वृत्तियों का तो विरोध किया ही है, साथ ही उसके भौतिक

अधिकारों का भी दमन किया है। परन्तु भारतीय नारी के धैर्य और सहनशीलता को क्षम्य है कि उसने उफ तक न की और नित नये प्रतिबन्धों का शिकार बनती रही है। परन्तु प्रत्येक बन्धु और परिस्थिति की कोई न्याय समझ भी होती है जिसका उल्लंघन होने पर उसमें परिवर्तन अवश्यम्भावी हो जाता है। तदनुसार भारतीय नारी भी यह सोचने के लिय विवश हो गई कि चिरकाल से वह पुरुष की वृद्धाश्रों की पेंरी और उसके भोगविलास का उपकरणमान रह रही है, परन्तु प्रतिफल उसे क्या मिला? क्या चिरप्रतारणा और पुरुष की कुदिलतापूर्ण मुस्कराहट के लिये ही उसे जीवन प्रदान किया गया है? धीरे-धीरे पुरुष जाति में उसकी आस्था ढगमगाने लगी और अन्त में अपनी अधिकार रक्षा के लिये वह स्वयं सतर्क और सज्ज हो गई, पूर्णरूपेण न सही—इस दिशा में साबने का प्रयास क्या युगा से खोपित नारी के लिए कम साहसपूर्ण कदम है?

कुछ कुछ ऐसी ही स्थिति आज हमें भारतीय समाज में दृष्टिगोचर होती है। हम नारी को अपने में नैसर्गिक, विवेक तथा न्यायसंगत अधिकारों के लिए आवाज उठाता हुआ देखते हैं, सदियों के बाद उसे अपना हीनावस्था का आभास हुआ है और उसने इस स्थिति के निराकरणार्थ करबट बदली है।

काल भेद से यही स्वर हम 'भ्रुवस्वामिनी' नाटक में सुनाई पड़ता है। नाटक की नायिका और चन्द्रगुप्त की वाग्दत्ता पत्नी भ्रुवस्वामिनी का विवाह शिवरत्ननामा के छलकपट से मरण और विलासी रामगुप्त के साथ हो जाता है, परन्तु वह सदैव सुरासुन्दरी में लिप्त नाच गान में मस्त तथा नपुंसक, बौने और कुबकों की मरति में जीवनयापन करता है। भ्रुवस्वामिनी के सामान्य तक से वह धमड़ाता है, उस हीन पौरुष व्यक्ति में अपनी पत्नी के पाम ठहरने का साहस ही नहीं, बातें करना तो दूर रहा। सर्वप्रथम रामगुप्त भ्रुवस्वामिनी से उसे शंकराज के पास भेजने के सम्बन्ध में वार्तालाप करता है जबकि वह इस प्रथम सम्भाषण के लिए कृतज्ञता प्रकट करती है, परन्तु इस कुत्सित प्रस्ताव का वह जो उत्तर देती है वह मानो चिरउपक्षित और चिरतिरस्कृत नारी की पुरुष धर्म की चुनौती है—“मैं बस यही कहना चाहती हूँ कि पुरुषों ने नियों को अपनी पशुसम्पत्ति समझकर उन पर अत्याचार करने का आलम्बन बना लिया है, यह भरे पाय नहीं चल सकता। यदि तुम मरी रक्षा नहीं कर सफ़ते, अपने कुल की मर्यादा नारी का गौरव नहीं बचा सकते, तो मुझे बेच भी नहीं

सकते... "ध्रुवस्वामिनी का यह कथन आज की अधिकांश भारतीय नारियों की मनोवैज्ञानिक स्थिति का परिचायक है।

परन्तु नारी की रग रग में तो आत्म समर्पण और उत्सर्ग का भाव कूट-कूट कर भरा है। रामगुप्त को भर्त्सना करने के बाद भी वह पुनः उससे याचना करती है कि वह उसे शकराज की शैव्या को सुशोभित करने न भेजे क्योंकि एक स्त्री के दो पति होने के नाते उमर्रा यह प्रथम और परम कर्त्तव्य है कि वह अपनी पत्नी की सदैव प्रत्येक मूल्य पर रक्षा करे। परन्तु निरुद्यमी और शक्तिहीन रामगुप्त में तो उसकी बातों तक सुनने का साहस नहीं है। एक स्थल पर देखने में है कि वह शिपर स्वामी के प्रस्थान करने पर उसके साथ ही जाने को उद्यत होना है, पर ध्रुवस्वामिनी उसका हाथ पकड़ कर उसे बैठा लेती है और उसके पैरों को पकड़ रक्षा की अकिंचन भिक्षा के लिये उसके आगे आँचल पसारती है; साथ ही पुरुषों की वासनापूर्ण स्वार्थमय प्रवृत्ति पर एक बहुत बड़ी चोट करती है—“राज्य और सम्पत्ति होने पर राजा को—पुरुष को बहुत सी रानियाँ और स्त्रियाँ मिल सकती हैं, किन्तु व्यक्ति का मान नष्ट होने पर फिर नहीं मिलता।” अन्त में ध्रुवस्वामिनी निरुपाय होकर अपनी रक्षा के लिये स्वयं उद्यत होने का संकल्प करती है।

नारी का मनोवैज्ञानिक अध्ययन करने पर उसके स्वभाव में हम एक विशेष बात पायेंगे। प्रायः नारी सदैव अपने पति को बल-पौरुष साहसी और उद्यमी व्यक्ति के रूप में देखना चाहती है, न कि सुनुमार, अहर्निश भोगविलास में लिप्त रहने वाले हीन पौरुष व्यक्ति के रूप में। उसरी सदैव यह आकांक्षा रहती है और इसी में वह गर्व का भी अनुभव करती है कि उसका स्वामी शैथिल्य नहीं धरन पर्याप्त शक्तिशाली, यथेष्ट बलिष्ठ और सब प्रकार की बाधाओं से झूझने में समर्थ है—केवल ऐसा व्यक्ति ही उसके सच्चे प्रेम का अधिकारी हो सकता है, अन्यथा विलासी व्यक्ति से तो वह हृदय के अन्तरतम से घृणा करती है—चाहे परिस्थितियोंवश वैसा प्रत्यक्ष में न कर सके—प्रस्तुत नाटक में भी यही स्थिति दृष्टिगत होती है। ध्रुवस्वामिनी के चन्द्रगुप्त के प्रति सहज स्नेह के अन्याय कारणों में यह भी एक प्रमुख कारण है कि उसका आराध्य अदम्य साहसी, पौरुष का जीवित प्रतीक और शक्ति का पुंज है कठिन परिस्थितियों और दुर्दमनीय कष्टों का हंसते हंसते सामना करने की उसमें सामर्थ्य है, तभी तो ध्रुवस्वामिनी उसके विश्वासपूर्ण मुगमण्डल, को प्रशंसाभाव से स्मरण करती है। अन्य उच्च और उदात्त वृत्तियों के अतिरिक्त



चन्द्रगुप्त जो वह सदैव उसकी रक्षा करने में सर्वथा सशक्त और समर्थ पाती है—उच्च भावनाओं तथा अपने परम्परागत मर्यादा, गौरव और प्रतिष्ठा को अक्षुण्ण बनाए रखने को उसके अन्दर बलवती इच्छा देपती है। एक स्थल पर जब आँखों में आँसू भरकर ध्रुवस्वामिनी चन्द्रगुप्त से उसे शकशिविर में पहुँचाने का अनुरोध करती है—चन्द्रगुप्त का वीरमुलम स्वभाव उत्तेजित हो जाना है आवेश में वह कहता है—ऐसा नहीं हो सकता महादेवी ! जिसे मर्यादा के लिये, मैंने राजदण्ड ग्रहण करके अपना दिया हुआ अधिकार छोड़ दिया उसका यह अपमान। मेरे जीवित रहते आर्य समुद्रगुप्त के स्वर्गीय गर्व को इस तरह पददलित न होना पड़ेगा ।” और आगे हम देखते भी हैं कि अपने इस दृढ़ और पुनीत संकल्प की उसने अपने बाहुबल से रक्षा की और अपने अपूर्व साहस का परिचय देते हुए कामलोलुप शशराजको सहज में हा मृत्यु के मुँह में पहुँचा दिया और पर पुत्र्य की अकगामिनी बनने से ध्रुवस्वामिनी को रक्षा की। अन्यत्र भी जब मलय और अकर्मण्य रामगुप्त के आदेश से उसके सैनिक चन्द्रगुप्त को अकारण ही बन्दी बना लेते हैं और ध्रुवस्वामिनी उससे इस निरर्थक दण्ड का प्रतिवाद करने के लिये आग्रह करती है, वह तुरन्त ही ऐसा नहीं करती—स्थिति की अनुकूलता और अवसर की प्रतीक्षा करने के लिये उसके पास पर्याप्त धैर्य है, परन्तु रामगुप्त जब सैनिकों को ध्रुवस्वामिनी को बन्दी बनाने के लिये आदेश देता है तथा ऐसा जघन्य कृत्य कर मन्दाकिनी के शब्दों में वह पुष्पार्य का प्रहसन तथा अबला पर अत्याचार करने को उद्यत होता है चन्द्रगुप्त के धैर्य का बाध टूट जाता है। आवेश में आकर वह लोढ़ शूलला को एक झटके में ही तोड़ डालता है और अपने आपको शकराज के समस्त अधिकारों का स्वामी घोषित करता है। अन्य बन्दी सामन्त कुमारों को भी मुक्त करने के लिये वह सैनिकों को डपटकर आज्ञा देता है, यह सब देखकर रामगुप्त भयातुर बाहर चला जाता है। इस स्थल पर भी हम चन्द्रगुप्त का दृढ़ आत्मविश्वास और अपूर्व बलशाली व्यक्ति के रूप में परिचय पाते हैं। ध्रुवस्वामिनी का चन्द्रगुप्त की ओर आकृष्ट होना स्वभाविक था, एक तो उसने उसकी पवित्रता की रक्षा की द्वितीय आचरण हीन रामगुप्त से उसे मुक्ति दिलाई। वह देगती है और अनुभव करती है एक ओर उसका पति रामगुप्त शक्तिहीन और कापुष्य जो अपनी पत्नी की रक्षा करने में नितात असमर्थ दूसरी ओर बल पौरुष से युक्त साहसी चन्द्रगुप्त जिसे किसी भी प्रकार की निषिद्धि विचलित नहीं कर सकती फिर क्यों न इस झूठे बन्धन को

तोड़कर रामगुप्त से मोक्ष प्राप्त करने का प्रयास करे और अपनी हृदयगंत मावना के अनुसार कुमार चन्द्रगुप्त के साथ स्नेह-बन्धन में आवद्ध हो जाय। शास्त्र के मुल, पुरोहित भी अपनी शास्त्रीय व्यवस्था ध्रुवस्वामिनी के पक्ष में देते हैं—'यह रामगुप्त मृत और प्रवर्जित तो नहीं पर गौरव से नष्ट, आचरण से पतित और कर्मों से राज—म्लवपी क्लीब है। ऐसी अवस्था में रामगुप्त का ध्रुवस्वामिनी पर कोई अधिकार नहीं है। इस प्रकार हम देखते हैं कि जिस अधिकार प्राप्ति के लिए भारतीय नारी भीषण आन्दोलन और भागीरथ प्रयास कर रही है, उसकी प्रगति प्रसाद जी ने गुप्तकाल के उदाहरण द्वारा कर, यह सिद्ध करने का प्रयास किया है कि इतिहास के उस प्राचीन युग गुप्त काल में भी मोक्ष-पति-त्याग वैध और शास्त्र सम्मत समझा जाता था और आज भी योगी आदर्शवादिता को क्षण भर दूर रख कर पूर्ण निष्पक्ष और मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण से सोचने पर हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचेंगे कि नारी का यह अधिकार पूर्णतः उचित, विवेक संगत और व्यवहारिक है। पुरुष वर्ग अपनी स्वेच्छा-आचरिता को पाशविक वृत्त का इनन अपनी ओलों के सामने होते देख नारी के अधिकारों का चाहे कितना ही विरोध क्यों न करे पर अन्याय प्रकार से पीडित और प्रताडित भारतीय नारी आज ध्रुवस्वामिनी के स्वर में बोलने लगी है, पुरुष की दमन वृत्ति ने उसे अपने अधिकारों के प्रति जागरूक तथा सचेष्ट कर दिया है।

# “सरस्वती पुस्तक सदन” आगरा

हिन्दी पुस्तकों के प्रमुख विक्रेता

हमारे यहाँ से पुस्तकें मँगाने में लाभ :—

- १—हमारे यहाँ से सभी पुस्तकें नई व पूरी सँभालकर भेजी जायेंगी। मूल्य बढ़ी लिया जाता है जो उस पर अंकित होता है।
- २—हम अपने तथा बाहर के सभी ग्राहकों को परीक्षाओं की पुस्तकों पर भरपूर कमीशन तथा फ्री पैकिंग देते हैं।
- ३—आर्डर आने के दूखरे दिन पुस्तकें रवाना कर दी जाती हैं।
- ४—पथ प्रदर्शक (गाइड), कु नियों और प्रश्नोत्तरी पर हमारे यहाँ से १२½% २५% तक कमीशन दिया जाता है।
- ५—हमारा पैकिंग अपनी विरोधता है।
- ६—पोस्टेज बढ़ी लिया जाता है जो पैकेट पर टिकट लगते हैं।
- ७—सरस्वती पुस्तक सदन, साहित्य सम्मेलन, विद्या दिनोदिनी, साहित्यालकार और एम० ए०, बी० ए० इन्टर, हाई स्कूल की हिन्दी की पुस्तकें आर्डर आने पर तुरन्त भेजता है।
- ८—यदि हिन्दी परीक्षाओं की पुस्तकें आपको कहीं नहीं मिलती हों तो कृपा कर हमारे यहाँ भी एक बार परीक्षा कीजिए।

कृपया अपना आर्डर निम्न पते पर भेजिये—

सरस्वती पुस्तक सदन, मोती कटरा, आगरा।

मुद्रक—राकेशचन्द उपाध्याय, आगरा पापूलर प्रेस, मोतीकटरा, आगरा।

# सरस्वती संवाद

( हिन्दी वा आलोचनात्मक मामिव पत्र )

इसकी विशेषताओं के सम्बन्ध में विद्वानों की सम्मति

१—इसको उच्चकोटि के लेखका का सहयोग प्राप्त है ।

—डॉ० गुलाबराय, एम० ए०, आगरा ।

२—इसमें अनावश्यक सामग्री का समावेश नहीं है ।

—डॉ० पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश' आगरा ।

३—यह पत्र विद्यार्थियों की ठोस सेवा कर रहा है ।

— डॉ० रामचरण महेन्द्र कोटा ।

४—इसका प्रत्येक लेख विद्यार्थियों के काम का होता है ।

—डॉ० अम्बाप्रसाद "सुमन" अलीगढ़ ।

५—सरस्वती संवाद अच्छी प्रगति कर रहा है । शीघ्र ही वह अपने लिये सुदृढ़ स्थान बना लेगा ।

—प्रो० नरोत्तमदान स्वामी, बीकानेर

६—यह पत्र उन्नति कर रहा है । और इधर भी लोकप्रिय हो रहा है ।

— डॉ० कन्हैयालाल सहल एम० ए०, निलानी

७—सरस्वती संवाद ने बहुत से आवश्यक एवं परीक्षोपयोगी विषयों का अच्छा आकलन होता है ।

—डॉ० जगन्नाथ प्रसाद शर्मा एम० ए०, डॉ० निरु, बनारस

८—इसने अल्पकाल में पर्याप्त लोकप्रियता अर्जित की है यह उच्चकोटि की आलोचनात्मक सामग्री को सुबोध रूप में प्रस्तुत करता आया है ।

—डा० कमला कान्त पाठक, नागर

९—लेखों के सकलन तथा सामग्री की दृष्टि से उच्च कक्षाओं के छात्रों के लिए बड़ी लाभ की चीज़ है ।

—डॉ० उदय नारायण निवारी—प्रयाग

वापिक मूल्य केवल ४)

नमूने की प्रति ॥) में

पता :—सरस्वती संवाद कार्यालय--मोती कटारा, आगरा ।

## हमारा नवीनतम प्रकाशन

- रहस्यवाद और हिंदी कविता — डा० गुलाबराय डा० लिट्  
 रीतिक लोने की कविता, शृंगाररस का विवेचन (शोसित) — डॉ० राजेश्वरी प्रसाद १
- प्रगतिशील साहित्य के मानदण्ड — डॉ० रामेश्वरी राधकृष्ण  
 हिन्दी नाटक के सिद्धांत और नाटककार — डा० रामचरण महेन्द्र १  
 प्रसादजी की नाट्यकला और अज्ञानशत्रु — डा० शम्भुनाथ पाण्डेय १  
 प्रसाद एवं पंथ का तुलनात्मक विवेचन — प्रो० रामरत्नपाल द्विवेदी ४  
 रामचरित मानस में लोकवार्ता — प्रो० चन्द्रमान १  
 जायसी और उनका पदमावत — डा० सुधीन्द्र १॥  
 तुलसी का गणेशनामक अध्ययन — प्रो० राजकुमार एम० ए० २॥  
 साकल्य दर्शन — प्रो० त्रिलोचन पाण्डेय १  
 हरिऔध और उनकी कला-कृतियाँ — डा० द्वारिकाप्रसाद २  
 "हिन्दी साहित्य की प्रगति-वर्तमान दृष्टि" — श्री रामचन्द्र गुप्त ३॥  
 पंथ की काव्यकला और जीवन दर्शन " " ३  
 हिन्दी साहित्य के सांस्कृतिक आधार — प्रो० पद्मचन्द्र एम० ए० १॥  
 हिन्दी साहित्य के प्रमुखवाद और उनके प्रवर्तक — प्रो० विश्वभक्त १  
 पुरुषोत्तम की काव्य कला — प्रो० त्रिलोचन पाण्डेय १  
 आचार्य रामचन्द्र शुक्ल और चिन्तामणि — प्रो० निमला कौल २  
 तुलनात्मक विवेचन भाग १ व २ — प्रो० दिनेश एम० ए० ३॥  
 काव्य श्री (रस अलंकार) — डॉ० सुधीन्द्र ०  
 हिन्दी साहित्य का इतिहास — डॉ० गुलामराय १  
 हिन्दी एकांकी एवं एकांकीकार — डॉ० महेन्द्र १॥  
 बृन्दावन ताल बर्मा की उपन्यास कला " " १॥  
 हिन्दी महाकाव्य एवं महाकाव्यकार " " २  
 पांचाली (खण्ड काव्य) — डॉ० रामेश्वरी राधकृष्ण १॥  
 चिन्ता (कहानी) — प्रो० प्रोमानन्द ए० सारस्वत १  
 निबन्ध प्रभाकर — प्रो० रामप्रकाश १  
 भक्तिभावों का साहित्य का उद्भव और विकास — प्रो० चन्द्रमान एम० ए० २॥  
 कामाक्षी दिग्दर्शन — प्रो० एम० टी० नरसिंहाचारा १॥